Edgar Moura

50 ANOS LUZ

CÂMERA E AÇÃO

2ª edição

50 ANOS

LUZ

CÂMERA E AÇÃO

Edgar Moura

50 ANOS LUZ
CÂMERA E AÇÃO

2ª edição

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL DO SENAC NO ESTADO DE SÃO PAULO
Presidente do Conselho Regional: **Abram Szajman**
Diretor do Departamento Regional: **Luiz Francisco de Assis Salgado**
Superintendente de Operações: **Darcio Sayad Maia**

EDITORA SENAC SÃO PAULO

Conselho Editorial: Luiz Francisco de Assis Salgado
Clairton Martins
Luiz Carlos Dourado
Darcio Sayad Maia
A. P. Quartim de Moraes

Editor: A. P. Quartim de Moraes (quartim@sp.senac.br)

Coordenação de Prospecção Editorial: Isabel M. M. Alexandre (ialexand@sp.senac.br)
Coordenação de Produção Editorial: Antonio Roberto Bertelli (abertell@sp.senac.br)

Preparação de Texto: Ibraíma Dafonte Tavares
Revisão de Texto: J. Monteiro
Luiza Eleita Luchini
Luiz Carlos Cardoso
Capa: Sidney Itto
Foto da Capa: Ricardo Pimentel (filmagens de *Um trem para as estrelas)*
Editoração Eletrônica: Antonio Carlos De Angelo

Gerência Comercial: Marcus Vinicius Barili Alves (vinicius@sp.senac.br)
Vendas: José Carlos de Souza Jr. (jjr@sp.senac.br) *Administração:* Rubens Gonçalves Folha (rfolha@sp.senac.br)

ESTA OBRA FOI COMPOSTA PELA EDITORA SENAC SÃO PAULO EM GARAMOND E IMPRESSA PELA CROMOSETE GRÁFICA E EDITORA LTDA. EM OFF-SET SOBRE PAPEL BAHIA SUL 90 G/M² DA BAHIA SUL CELULOSE E PAPEL EM JUNHO DE 2001.

Editora SENAC São Paulo
Rua *Rui* Barbosa, *377* – P **andar – Bela Vista –** CEP 01326-010
Caixa Postal *3595* – CEP 01060-970 – São Paulo – SP Tel. (11) 284-4322 – Fax (11) *289-9634*
E-mail: eds@sp.senac.br
Home page: http://www.sp.senac.br

Sumário

Nota do Editor

Em alguma parte deste livro seu autor comenta que os fotógrafos de cinema têm sempre a aspiração secreta ou não de ser diretores de filme, de participar dele numa escala de criação principal. E não há dúvida de que uma afirmação dessa feita por Edgar Moura vale por expressão da verdade porque ele próprio, na maneira como observa o mundo, explica processos de trabalho e narra com admirável sentido de informação e interesse, é de uma criatividade surpreendente.

Sempre bem-humorado, com uma verve que revela neste texto em dezenas de "causos" a servir de deflagradores dos temas que expõe, Edgar Moura conduz o leitor por caminhos que seriam áridos se o guia fosse outro. Aqui, as sutilezas da luz, por exemplo, assim como os movimentos da câmera, e todo o complexo universo da realização cinematográfica, encontram um expositor que gosta do que faz e adora falar disso.

Entre os personagens que com nome próprio ou não desfilam pelas páginas deste *50 anos luz, câmera e ação,* o autor refere-se ao fotógrafo que, não sabendo pôr em palavras o específico de seu ofício, dá uma impressão de ter poucos recursos — e no entanto é um verdadeiro artista.

Pois o que há de notável neste livro é que seu autor, um mestre da fotografia, prova-se também um hábil expositor de assuntos que ficam na fronteira do rigor técnico e da arte figurativa, sem nunca perder o fio da meada de uma narrativa saborosa.

Edgar Moura

50 ANOS

LUZ

CÂMERA E AÇÃO

2ª edição

Um prefácio para o do Millôr

A gente sempre escreve para alguém ler. Pessoalmente. Não para o tal do "público", que os artistas de TV dizem amar tanto, abstratamente, mas que depois tratam aos pontapés quando eles vêm, com suas filhinhas, pedir um autógrafo na churrascaria. Não. Escreve-se para *uma* pessoa particular. O João Ubaldo escrevia para o Glauber Rocha ler. Morreu um, deprimiu-se o outro. Na realidade, escreve-se para um outro escritor. É uma espécie de vingança — "de tanto ler, acaba-se escrevendo". Dependendo da pretensão ou da sorte, pode-se atingir o leitor-alvo. Algumas vezes a pretensão é grande demais. Woody Allen, quando acusado de ter Deus como modelo, disse que a gente sempre precisa copiar alguém. O próprio Deus deve ter escrito a Bíblia para alguém mais importante do que a gente ler. Quanto à sorte, ela depende da morte. Se você não viver na mesma época do seu modelo, terá algumas dificuldades. Por exemplo, alguém que escreve para o Shakespeare ler nunca será lido pelo seu ideal. Falta de sorte. Eu escrevo para o Millôr ler. Sorte a minha, azar o dele.

Pode parecer estranho um fotógrafo escrever para um escritor ler e não para os outros fotógrafos lerem. Mas nem é tão estranho assim; fotógrafos *fotografam* para os outros fotógrafos *verem*. Escrevem para os escritores lerem. Ao mesmo tempo, fotografar não exclui escrever, assim como voar também não. Saint-Exupéry, que, com certeza, não era melhor piloto do que Mermoz, escrevia muito bem sobre uma coisa que nem fazia tão bem assim. Vai daí que eu não preciso ser o melhor fotógrafo do Brasil para escrever sobre fotografia. Basta entender bastante de uma coisa e gostar da outra. Como diz o meu melhor amigo, parafraseando o Nélson Rodrigues: "Como assim, *melhor fotógrafo do Brasil?* Você não é nem o melhor fotógrafo da tua própria

casa, tua mulher é melhor que você". (E eu ainda digo que o cara é o "meu melhor amigo"! Enfim...) Antes de ler o que escrevi, leia o que o Millôr escreveu sobre o que escrevi. E, se for possível, tenha a mesma paciência que ele teve.

E a luz foi feita

Edgar Moura foi um desenhista do *Pasquim,* jornal publicado aqui no Rio, no fim dos anos 60. Bom de traço e de significado, o Edgar. Quase menino, não chegou a amadurecer desenhos e legendas, se mandou para artes e ofícios mais importantes. Cinema, iluminação, direção de fotografia, estudos dessas habilidades *urbe et orbi.* De longe eu o acompanhava. Em nossas profissões, apaixonantes, jornalismo, ciclismo, tiro ao alvo, cinema, roleta-russa, todos, mais ou menos, nos acompanhamos. Vi Edgar crescer — inclusive em tamanho, acho que chegou aí a um e noventa — pelas ruas de Paris, Bruxelas, Michigan e até Moçambique (até por quê, Millôr?), pelo casamento (que inveja!). De repente me telefona por um prefácio para o livro do qual eu nem suspeitava — não suspeitava o escritor no Edgar, ora!, ora! — e que agora está aqui. Se chama *50 anos luz, câmera e ação.* Um calhamaço. Um calhamaço de 444 páginas. Soberbo calhamaço.

Se você gosta alguma coisa de fotografia (não *still,* mas a foto-grafia em movimento, de cinema), vai pedir mais. O homem entende do riscado, vai da prática à teoria e volta desta a modos de fazer (não pense em livrinhos *how-to-do,* é filosofia de trabalho) com uma elegância e uma precisão de escritor nato. E experimentado. Por tudo perpassa (?) o mais fino humor, em sua forma melhor, a ironia, em sua forma maior — auto-ironia. Sem explicitar, Edgar deixa claro que não pretende salvar o mundo com a sua profissão. Nem com seu livro. Acho bom.

Dê uma olhada em qualquer capítulo. Comece pelas janelas de Vermeer. Como você não vai parar, logo ficará encantado em saber o que é a natureza da luz e onde está sua origem – o homem leu tudo sobre o assunto e aqui entra, acho, até Goethe –, o que é uma luz

dura, um corpo negro, um contraluz difuso, o tripé (iluminado) da criação. E por aí vão muitos capítulos de visão criativa sobre a admirável realidade que nos cerca, mas que, Edgar me convence, pode ser muito melhor iluminada. Afinal de contas o *fiat lux* foi só um improviso.

Millôr Fernandes

Não fiz os melhores filmes.
Fiz os filmes que fiz melhores.

Alexandre Fonseca

Edgar Moura

50 ANOS

LUZ

CÂMERA E AÇÃO

2ª edição

Livro I

Barão e Gomide

Barão e Gomide brigavam sempre
Barão sempre bateu em Gomide
Gomide sempre apanhou do Barão
Gomide depois viajou muito
fez muito esporte nos USA
Nadou pulou correu
e voltou muito forte
Quando chegou, passou a mão no telefone
e desafiou o Barão
Barão aceitou o desafio
veio e sentou a mão em Gomide de novo Eu,
quando voltei a Paris
liguei para Flore
e nunca mais a vi
Já no telefone senti
que não tinha a menor chance.

O metrô era: primeiro Gare du Nord, depois... Alexandre não se lembrava mais. Continuando naquela direção, a próxima parada seria a casa dela. Ela gostava muito da cor *mauve* que ele imaginava que fosse violeta. Ele se orgulhava de estar em Paris com uma namorada vestida de *mauve,* na direção Porte de Orleans/Porte de Cligancourt.

Pois bem. Na manhã seguinte ao começo desse namoro, depois de uma chegada apaixonada a Paris, estavam ali dormindo. Dormitavam de manhã, sim e não, sem se levantarem da cama. Ainda meio sonado, ele ouviu a maçaneta da porta girar com cuidado. Olhou, sem se virar, e viu Flore, a irmã. Uma paixão fulminante. Não era mais aquela mulher que estava ao seu lado na cama quem ele sempre desejara. Era aquela outra, vista de cabeça para baixo pela fresta da porta. Que engano! Quanto tempo perdido!

A porta se fechou de novo.

Flore lhe diria, anos mais tarde, que só tinha ido ver quem estava com a irmã caçula. Muito depois ele descobriria que as duas eram inimigas fraternas, que sempre amaram os mesmos homens, que uma teria roubado sabe-se lá quem de sabe-se lá quem da outra.

Você, caro leitor, há de dizer: "Mas o que tem tudo isso a ver com fotografia?" Calma. Espere um pouco. Já vou explicar.

Alexandre gostava muito de viajar.

E você: "Eu aqui querendo ler sobre fotografia e cinema e tendo que agüentar essa história de Nélson Rodrigues com cunhado sem-vergonha". Não, ouça só.

Alexandre gostava muito de viajar. Anos depois, ele estava viajando com Flore pelo interior do Brasil. Ia lendo *Os sertões e* refazendo o caminho da tropa de Uauá até Geremoabo. Tentava convencer Flore de que aquilo ali era o centro do mundo. Não tinha a menor idéia do que ela achava daquela aridez toda, mas a viagem era horrível. Apaixonado e chato, acabou brigando com a moça. Uma besteira qualquer por ter rasgado a calça pulando uma cerca de arame farpado. Quando voltou, humilde, para o hotel, ela estava estranha. Como estranha? Assim. Quando entrou, ela estava escrevendo alguma coisa. Deu-lhe um abraço por trás para fazer as pazes, mas seus olhos caíram no cabeçalho da carta que ela estava escrevendo: *"Truc, mon amour [...]". Mon amour!* Meu Deus! *Mon amour.* Ele ali com as calças rasgadas e ela escrevendo para outro "mon amour".

Pronto. Acabou-se a paixão fulminante. Agora vamos à fotografia. Não, ainda não. Ainda falta o mais importante.

Ele, Alexandre, continuou viajando. Uns três anos depois, lá estava ele em Portugal correndo atrás dos militares, dos cravos e da Revolução. A França era logo ali, Flore atendeu o chamado e veio. Como ela o tratava mal! E como ele era apaixonado! Ao voltar para Paris, ela lhe disse: "Aqui nos separamos". Não era uma pessoa do mal. Chorou quando se separaram na estação. Não se veriam mais. Ela tinha a vida dela (marido e filha) e não queria que ele viesse, de dois em dois anos, tumultuar, sabe-se lá o quê, sabe-se lá onde. Mas, e já estamos chegando lá, se veriam ainda dessa vez, em Paris. Almoçaram num restaurante

onde ela cortou a mão lhe ensinando a tirar *escargot* da casca, e passaram a tarde num hotel que ele, se quisesse, não conseguiria achar de novo... Quando se separaram, viu-a começando a se misturar com as pessoas na rua. Teve a nítida impressão de que nunca mais a veria na vida.

Quase. Quase acabou esta história. Só falta o fecho.

Anos depois, Alexandre passou por Paris mais uma vez, ligou para Flore e: "[...] nunca mais a vi, já no telefone senti que não tinha a menor chance".

Entendeu? Olhe o fim da poesia com que começa esse texto. Pois é. É o mesmo. É a mesma história recontada com detalhes. Quero dizer: este texto é a explicação daquela poesia inicial. É dessa história que vem a poesia. Aquela é o concentrado desta. E para que serve toda esta história, toda esta confusão? Para ajudar a ler este livro. Esta é sua bula. É assim que ele foi escrito. Foi escrito como são escritos os jornais: primeiro, vem a manchete para chamar a atenção (no caso, "Barão e Gomide"). Depois vem o *lead,* que trata do mesmo assunto da manchete, só que um pouco mais explicado (é o poema dos dois brigões). Dessa forma, o leitor pode ver se vale a pena ir em frente. Finalmente, vem o assunto em si, desenvolvido e argumentado (Paris, Flore e os *escargots),* como nos teoremas que a gente aprendia no científico: proposição, demonstração e conclusão. Por fim, se tudo for verdade, a grande felicidade: CQD — como queríamos demonstrar. Ou, como queriam os maoístas, em 1968, quando todo mundo era comunista: tese, antítese e síntese, ou morte!

Onde, como e quando

> Todos os problemas da fotografia se resumem a estas questões: onde se coloca o refletor, em que direção, com que força, e de que tipo ele é.

Mas um pouco antes disso, mais um caso.

Em 1980, o diretor de fotografia italiano Vittorio Storaro estava no máximo da fama e do prestígio. Storaro tinha ficado conhecido

como o fotógrafo de todos os filmes de Bernardo Bertolucci — *Último tango em Paris* (1972), O *conformista* (1970), *1900* (1975), etc. Depois de cair nas graças de Coppola, fotografando *Apocalypse Now* (1977), foi chamado para fazer até filmes de cineastas que não eram cinéfilos, como *Reds* (1979), de Warren Beatty. Nos Estados Unidos, virou a grande moda. Era quase um fotógrafo *pop*. Quando chega a esse ponto, a pessoa é chamada para dar aulas e conferências.

Numa dessas conferências, Storaro falava sobre seu trabalho. Como sempre, nas suas entrevistas, falava muito pouco de técnica e muito sobre arte. Dizia que era um "escritor que escrevia com a luz", que "photo-grafava", e que "pintava com a luz". Falava da "psicologia da cor", de Freud, e da mãe ser a lua/azul, e do pai ser o sol/vermelho. Súbito, um aluno o interrompeu: "Muito bem, senhor, a lua é a mãe, é azul, o pai é o sol, é vermelho, mas... onde, como e quando eu coloco o refletor, e de quantos watts?".

É o nosso caso. Você quer saber *onde, como e quando,* e eu acho que, para se chegar lá, é preciso passar por Deus, pela lua e pelos homens. O único jeito de saber *como* é saber *por quê*. Existem vários caminhos. Storaro, quando está procurando a cor do pai e da mãe, na realidade está falando de um método para se resolver problemas da fotografia. Está tentando dizer que é a partir da idéia psicanalítica que ele raciocina para resolver os problemas do dia-a-dia.

A minha tese é que nada em fotografia se diferencia da natureza. Todas as luzes e efeitos estão à mostra para o olho educado. Os efeitos dos filtros, os contrastes das luzes, as densidades das cores, tudo e todos estão na natureza, à vista, para quem quiser ver. Se você prestar atenção ao tipo de luz que o sol gera, saberá *qual* refletor, de *quanto, como e onde* colocar. Se você se abstrair do tamanho do sol e se concentrar no efeito da sua luz, poderá intuir a direção, a natureza e a intensidade da luz que você precisará para ter o mesmo resultado. Afinal de contas, o sol tem que iluminar a Terra toda, e nós, só um pequeno estúdio. As diferenças de tamanho são irrelevantes para o raciocínio. Para se chegar ao pequeno, partimos do grande. Nada no pequeno

mundo da fotografia inexiste no vasto mundo de todos nós. Talvez a única coisa que possamos criar e que já não exista em escala maior e em melhor forma na natureza seja a escrita. Então...

Este livro seguirá este caminho: do grande ao pequeno. Do universal para o específico. Da natureza para a fotografia (o.k.: do sol para o HMI de 18 kW). Se você, como o aluno do Storaro, quiser ir direto ao *como, onde e quando,* vá aos capítulos "Como fazer" e "Quem faz o quê". Está tudo lá. Pelo menos aquilo de que me lembrei.

Ler assim, porém, é como consultar uma enciclopédia ao invés de ler o livro que deu origem ao verbete. Nada supera a leitura do original. Basta ler um Platão, inteiro, com atenção, e você nunca mais precisará ouvir uma explicação sobre platonismo. Haverá, sempre, alguém que terá lido mais Platão do que você. Que terá lido tudo que Platão escreveu. Que acha que sabe mais sobre Platão que você. Mas não, não sabe. Porque você leu o que ele mesmo escreveu. Você teve o prazer de ouvir, pessoalmente dele, o que ele queria dizer. "A leitura dos bons livros é como uma conversa com as pessoas mais honestas dos séculos passados." Você entendeu aquilo que leu e o que você entendeu nunca mais lhe poderá ser explicado: não podem me explicar melhor o que eu já entendi muito bem. Assim será com Santo Agostinho, Da Vinci, Burckhardt, Zé do Pipo, eu, Deus. Qualquer autor a que você se deu ao trabalho de ler e entender será seu amigo íntimo. Para sempre. E como Sócrates, Maquiavel ou Cyrano, na hora da morte, você irá, tranqüilo, encontrar com os que são como você e que já não são mais.

É verdade que dá mais trabalho ler *a Guerra do Peloponeso* inteiro do que consultar *a Britannica* sobre Atenas e Esparta. No primeiro caso, porém, você nunca mais esquecerá do discurso de Péricles que levou os atenienses à guerra; enquanto no segundo você continuará pensando na Grécia como o turista americano que não via o menor interesse "nesse monte de pedra velha". Você pode ler dez vezes sobre a Renascença numa enciclopédia e continuar sem o deslumbramento de *conhecer* Leonardo da Vinci lendo sobre o "homem da Renascença"

descrito por Jacob Burckhardt no *Cultura do Renascimento na Itália.* Até chegar à parte que me interessou, passei dias lendo coisas que mal faziam sentido para mim. Hoje, lembro-me do livro como um *maître-à-penser que* teria morrido e me deixado órfão de apoio intelectual. Preferia que não tivesse acabado e que, a cada dia, eu pudesse voltar para ouvir mais. Harold Bloom, o crítico americano, autor do *Cânone ocidental,* diz que ler não é um prazer fácil, por isso mesmo, quando sobrevém, é maior.

A fotografia é sempre considerada uma arte de artistas mudos. As entrevistas de fotógrafos são cheias de "não sei explicar direito" e do inevitável "sou visual, não sei falar". Criou-se uma terra onde não é preciso ler. É uma terra de cegos de um olho só, sendo que o olho-rei é aquele que está no visor. Não há saída: quem não lê não escreve, e quem não escreve não sabe o que pensa. Só a escritura é capaz de explicar, para nós mesmos, o que pensamos. Só a palavra escrita é capaz de transformar esses pensamentos em frases que podem ser ditas para os outros. Essas frases, depois de escritas, serão sempre as mesmas frases com o mesmo significado; e não, a cada dia, uma frase diferente, que diria coisas diferentes para pessoas diferentes, e que, com o tempo, desapareceriam para sempre. Só o que foi escrito é eterno. Deus é um livro. Não existia antes de ser colocado no papel. A fotografia é a arte que menos se pensa por escrito. Livros considerados importantes em fotografia, quer dizer, de fotógrafos importantes, como Cartier-Bresson ou Rodchenko, são folheados em minutos. Se há textos nesses livros nunca são lidos. Leonardo da Vinci pintava como Deus, mas ao mesmo tempo era capaz de teorizar e explicar uma técnica como *o sfumato:* sombras difusas onde a fronteira entre a luz e a sombra forma um *dégradé* delicado e onde nunca existe uma linha dura. Em jargão de fotografia, é uma mistura de filtro difusor na câmera com iluminação difusa, vinda de uma única grande fonte de luz, como a luz de uma janela num dia luminoso. Talvez por isso seja eterno.

Não é indispensável, não é necessário que as fotos sejam acompanhadas por textos dignos da grande arte. O necessário é que os fotógrafos não sejam, como nós engenheiros e químicos, que fazíamos um curso chamado "científico", onde se estudava a tabela periódica sem estudar os atomistas gregos; onde se estudava física sem ler da Vinci, e medicina sem ouvir falar de Averróis. Essa deformação na formação da maioria dos técnicos é o grande trunfo de fotógrafos, como Nestor Almendros,[1] que dominam a técnica, como qualquer outro fotógrafo, mas vão mais longe do que os tecnicistas por terem formação clássica. Os museus, as bibliotecas e os livros são tão importantes quanto a feira da Photokina e os manuais da SMPTE. Lemos os manuais de porca e parafuso da Arri, lemos o *American Cinematographer,* mas podemos ler também os clássicos. De fotografia, de literatura e de história.

Mas que livros ler? O *Cânone ocidental,* já citado acima, é exata-mente sobre isso: o que ler? Na parte final do livro há o tal cânone. É a lista dos 1552 livros (me dei ao trabalho de contar), da grande literatura a ser lidos. Parece, à primeira vista, uma tarefa fora da proporção humana, ainda mais se levarmos em conta que Shakespeare, por exemplo, entra na lista uma única vez, com *Obras completas*. Mas nem tanto.

> Essa lista não deve ser conferida com predisposição depressiva. Ninguém leu esses livros todos. Quem tiver lido (ou passado os olhos com algum respeito) em dez deles, está muito mais perto da luz do que das trevas [...] quem tiver cinco em sua biblioteca estará muito bem, obrigado. A utilidade da lista não está em azucrinar uma pessoa por não ter lido [...] mas em fazer saber que a obra existe, e é boa.[2]

---

[1] Nestor Almendros, diretor de fotografia dos filmes M*a nuit chez M*aude (França, 1969), de Éric Rohmer; O *último metrô* (França, 1980), de François Truffaut; *Cinzas no Paraíso* (EUA, 1978), de Tetence Malick; e A *escolha de Sofia* (EUA, 1982), de Alan U. Pakula, entre outros. Autor do livro *Días de una cámara* (Barcelona: Seix Barral, 1982).

[2] Elio Gaspari, "As 62 obras que fizeram a cabeça do mundo", *O Globo (Rio* de Janeiro, 26/10/1997).

Bloom cita os livros da cultura ocidental que ele considera in-dispensáveis. A lista é organizada por épocas. Começa com os clássicos gregos e vem até hoje em dia. Quanto mais antigos os livros citados, mais importantes. Como diz João Cabral de Melo Neto: "Não tenho tempo para ler os contemporâneos, ainda tenho muito clássico indispensável pela frente". Bloom cita todos os clássicos, mas é condescendente com os contemporâneos. Entram até textos como *Angels in America,* que é perfeitamente dispensável. Nos clássicos, atém-se a critérios mais rígidos. Aristóteles, por exemplo, só teve recomendados *Poética e Ética de Nicômaco.* Platão teve direito a mais uns dois. Descontados os que a gente já leu antes e de que se lembra bem, sobram uns vinte livros indispensáveis.

> Em poucos anos se adquire esse saber, com prazer, para sempre. Esses livros formam uma cadeia familiar e natural, um leva ao outro, e se fazem referência freqüentemente. Tucídides cita as vitórias e traições de Alcebíades durante a Guerra do Peloponeso, enquanto Platão dá vida ao mesmo Alcebíades nos diálogos sobre o amor do *Banquete*.[3]

Em pouco tempo, fazemos todos parte do mesmo mundo. Santo Agostinho, Leonardo da Vinci, eu, você... e, a partir daí, tudo é compreensível e possível, tanto *o sfumato* da *Virgem das rochas,* [4] quanto a luz difusa da fotografia que alguém fez num longa-metragem. Tanto pode Alexandre me ajudar a escrever este livro, quanto posso entender a revelação feita por Deus a Santo Agostinho, onde Ele lhe disse: "Vá e leia". Deus não lhe disse qual o livro nem em que página. Santo Agostinho optou pela *Bíblia* e viu lá a luz dele, mas a revelação era só essa: "Vá e leia". Há de ter uma luz por aí.

---

[3] Paulo Francis, "Um guia para ter cultura", *O Estado de S. Paulo (São* Paulo, 30/5/1991).

[4] Leonardo da Vinci, *A virgem das rochas* (Museu do Louvre, Paris).

A perenidade da fotografia

So long as man can breathe or eyes can see,
So long live this, and this gives life to thee
Shakespeare, Soneto XVIII

Nem Deus pôs a lua no céu para que os homens aprendessem a fotografar, nem Shakespeare escreveu esses versos sobre a perenidade da fotografia para nos ajudar. Mas é como se fora, pois, olhando a lua, nela se verá tudo que a luz pode fazer sobre um rosto. E quem é capaz de ver isso no céu sempre verá o que se pode fazer com ela, a luz.

Primeiro a segunda parte: a perenidade da fotografia.

Estamos no limiar do fim do cinema. Eu sei que parece que estou exagerando e que não se poderia escrever um livro só com frases de efeito; mas vamos ver se estamos ou não no fim do filme do cinema. O filme de cinema está acabando. O ano é 2001. Hoje, quando escrevo, é 1998, mas para aproveitar a mística de fim de milênio, digamos que seja 2001. O filme, película sensível, material químico fotossensível, está ou não está acabando? Está. Ponto. Está e todo mundo sabe que não vai durar nem vinte anos. Dez. Dito assim parece coisa de profeta de cartum anunciando o fim do mundo. Mais interessante do que o mundo acabar, no entanto, é ver como ele acaba. Estar lá na hora do juízo final e não morrer nem antes nem depois, mas na hora certa. Será que as caravelas acabaram de um dia para outro? Terá acontecido por decreto a decadência e queda do Império Romano? Para nós, que não estávamos lá, tudo que desapareceu tem uma data para o ponto final. Acabou e pronto. As coisas parece que passam direto da ascensão à queda, sem passar pela decadência. De uma hora para outra teriam os romanos ido para casa e as caravelas para o fundo do mar. Mas não deve ser assim. No caso do fim do filme "do filme", nós estamos vendo como acaba. E vai indo aos poucos, sem uma última cartela definitiva de "Fim".

Nos anos 70, vi sumir um pedaço. Um colega meu de escola escreveu, como tese de formatura, um trabalho intitulado: O *uso do Super-8 na TV*. A tese apresentada e aprovada em 73 dizia o seguinte: "Com o desenvolvimento do Super-8 Sincro, profissional, as TVs poderão abandonar o 16 mm no jornalismo e usar um material novo, leve e barato: o Super-8 Sincro". Não durou nem o tempo de se fabricar a tal câmera Super-8 Sincro. As câmeras VHS e BETA acabaram com o Super-8 Sincro, com o Super-8 amador, com o Supra e o Infra-8 e, de quebra, com o 16 mm. Junto, desapareceram as câmeras 16 mm que faziam som-sincro no mesmo suporte que a imagem. Sumiram as Frezzolini e Cps. Ninguém se lembra disso e por isso não chora nem pranteia. Mas sumiram todos. E agora? O que falta para sumir o 35 mm ou a última trincheira do filme fotográfico, o CinemaScope? Nada, ou a mesma coisa: uma câmera eletrônica com igual ou maior definição que o CinemaScope, e que seja portátil! Dez anos. Cinco.

E isso acaba com a fotografia? Não. E é aí que entra Shakespeare.

> Enquanto houver ar para respirar e olhos para olhar, Isso viverá,
> e vivendo vos fará viver.

Enquanto houver gente e olhos, isso viverá. "Isso", embora ele não soubesse do que estava falando, é evidentemente a fotografia. Não a fotografia acidental do lambe-lambe da esquina, que fotografa o que pode e tem como resultado o acaso, e sim aquela fotografia que Storaro gosta de citar, *o photo-grafar. O escrever com a luz*. Só que o sentido que estou usando aqui não é o do Storaro, que pretende escrever como se fosse co-autor do filme que faz. Uso no sentido que Shakespeare quis: *enquanto houver olhos para ver* Quer dizer: enquanto a luz passar por uma lente e tocar uma superfície photo-sensível, isso *viverá*. E isso quer dizer ter olhos para ver o efeito que a luz faz quando fere a superfície sensível. Essa superfície tanto pode estar na retina, no fundo do olho, quanto no filme de uma máquina de fotografia, ou no CCD do VT. Pode também estar num telescópio, ou no filme 35, 75, 80 mm, no Super-8 ou em qualquer sistema que você possa

imaginar ou inventar. Todos eles têm que ter uma lente para focalizar os raios da luz e uma câmara escura onde os raios se cruzam antes de chegar à superfície photo-sensível.

O olho, com o seu cristalino e sua retina, é o melhor, mais perfeito e insuperável desses sistemas óticos. Enquanto houver olhos para olhar, a fotografia viverá. E vivendo vos fará, vocês que vêem a lua, viver. A lua... a lua... mas o que é que tem a lua?

Agora, segundamente, a primeira parte.

Deus, a lua e os homens

A luz se propaga em linha reta. A luz tem três variáveis: direção, natureza e intensidade. Varia ainda a direção de três maneiras; a intensidade também em três, e a natureza da luz varia em outras três que variam em duas cada. Vejamos quais são estas variáveis, mas...

Isso está parecendo Aristóteles. Ele escrevia assim como eu estava escrevendo aí em cima. É sempre um eterno: "Isso é isso, que se divide nisso e naquilo que se divide naquilo e nisso...", e assim por diante. Alucinante. Bertrand Russell diz que Alexandre, não o meu amigo, o outro — o Grande —, que foi aluno de Aristóteles, achava ele um velho chato e pedante. Ao ler Aristóteles temos que prestar muita atenção. Você vai lendo e vai se perguntando. Será que ele está certo? Será que está errado? No meu' caso, você pensaria: a luz se propaga em linha reta. Certo. Tem três variáveis. Aí já começa a contestação. São mesmo só três? Vejamos. Quais? Primeiro, a direção. Sim, quanto à direção, a luz pode vir de baixo ou de cima, da esquerda ou da direita, pela frente ou por trás. Certo. Poderia vir de outra direção? Bom, enquanto o Lobsang Rampa não inventar a Quinta Dimensão, parece que não. Mas a luz pode ser direta ou rebatida, dura ou difusa, filtrada ou... Pois bem, estas fazem parte da segunda variável da luz, que é a natureza. Huumm. Muito bem, mas a luz pode ser forte ou fraca. Sem dúvida, mas isso se levarmos em conta o que seria

o "correto". Certo. Pois bem, essas variações da luz, se ela é forte, fraca ou correta são as variações de intensidade. E parece que isso é isso, direção, natureza e intensidade, estas são as variáveis da luz.

Esse jeito, digamos assim, aristotélico, de querer organizar tudo tem uma razão de ser: quando tentamos resolver um problema, temos que seguir certos passos. Se o raciocínio tiver um furo estrutural, por exemplo, no caso de se construir uma ponte, faltar uma perna, eles, o raciocínio e a ponte, não ficarão em pé. E não é para isso que eles são feitos, nem os raciocínios nem as pontes.

No caso da luz, da fotografia de um filme, precisamos adquirir o hábito de raciocinar dentro de um sistema. O sistema se baseia nestes fatos: a luz se propaga em linha reta e tem três variáveis — direção, natureza e intensidade. Eu já pensei muito no assunto e cheguei à conclusão de que a luz só varia desse modo. Não é uma definição científica. Não consultei um físico. Nem precisaria pois nem eu quero resolver o problema da luz ser corpuscular ou ondulatória, nem ninguém vai chamar um físico para fotografar um longa-metragem. As definições que se seguem sobre direção, natureza e intensidade são necessárias e suficientes para os fotógrafos. Para começar pelo começo, vamos fazer como Deus, primeiro fazendo a luz. *Fiat lux !*

As três luzes

> Uma radiação se difundindo em linha reta num espaço de três dimensões pode ser localizada com três coordenadas: mais alto ou mais baixo, pela direita ou pela esquerdo, pela frente ou por trás. Aplicando esses dados à iluminação, temos as três posições de luz possíveis: ataque, compensação e contraluz.

Eis aí o básico da iluminação. Só existem três posições possíveis para se iluminar um assunto: ataque, compensação em relação a esse ataque e contraluz. Essas três posições são determinadas, sempre, em

função de duas coisas: primeira, a posição da câmera; segunda, a posição do assunto.

A partir do ponto de vista da câmera, existem três posições para se colocar a luz: ataque, compensação e contraluz.

Iluminar é manter sempre isso aí em cima na cabeça. Sobretudo, a primeira parte: "do ponto de vista da câmera". Cada vez que se escolher uma posição de câmera, olha-se para o assunto que vai ser filmado e pergunta-se: onde está o ataque, a compensação e o contraluz? Os críticos dirão que esse sistema é conservador. Vou, nos parágrafos seguintes, demonstrar, fisicamente, que não. Por enquanto, guarde o que foi dito acima para não precisar voltar, para reler, quando estiver convencido pela demonstração que vai se seguir.

Primeiro, o ataque

Vamos começar, como Deus, pelo princípio. Primeiro, *fiat lux*. Como naquela época a Terra era o centro do universo, essa primeira luz deve ter sido o sol. Então, a nossa primeira fonte de luz será o sol. Além de ter sido a primeira luz a ser colocada em cena, ela independe da colocação da câmera e mesmo do ator a ser filmado, pois, assim como foi a primeira luz a ser colocada, ela foi colocada de uma maneira, se não aleatória, pelo menos democrática: o sol, como se sabe, nasce para todos.

Antes de tentar utilizar o sol como fonte de iluminação vamos, porém, analisar que tipo de luz ele emite. Na mesma época em que foi criada, a luz do *fiat lux* se transmitia em linha reta. Hoje em dia, nada mais é tão definitivo quanto naqueles tempos. Nem com essa transmissão da luz em linha reta se pode contar. Tudo é mais relativo, e, graças à teoria da relatividade, a luz também faz curvas. No espaço profundo, submetida a intensos campos gravitacionais, a luz é capaz de fazer curvas e mostrar para um observador na Terra um astro que estaria escondido atrás de outro. Acontece o seguinte: a luz emitida

por uma estrela é atraída por um buraco negro. Ela muda de direção, e quando você recebe o raio de luz ele já sofreu um desvio em relação à estrela que o emitiu. Parece complicado, mas é simples.

Olhe um espelho. A imagem que você vê parece real, mas os objetos não estão onde está a imagem. A luz é desviada pelo espelho e você pode ver um objeto que está escondido atrás de outro. O que acontece com você, acontece também com as estrelas. Estejam elas na Globo ou em Alpha-Centauro.

Embora tenha acabado com velhas seguranças, a teoria da relatividade vai nos ajudar a iluminar, pois ela estabelece a importância do observador nos fenômenos físicos. Para a física, não há fenômeno sem observador. Para nós, não há cena sem câmera.

Tendo associado Deus a Einstein, temos agora no nosso *set* duas coisas: uma fonte de luz e um observador. Esse observador é a câmera. É a partir desse ponto de vista que vamos iluminar. Para Einstein e para os astrônomos, a luz vai continuar fazendo curvas no espaço. Mas nós, fotógrafos, continuaremos etnocentristas: a Terra será nosso *set* de filmagem, e o sol dará voltas em torno da câmera e dos atores. Sua luz reta, dura e pura.

Visto que a luz foi a primeira criação do que conhecemos por natureza e que a luz se propaga em linha reta, podemos concluir que a primeira criação foi uma linha reta. Quer dizer, ao contrário de Niemeyer e Burle Marx, que não vêem retas na natureza, elas não só existem como foram criadas antes das curvas. Essa insistência no caráter natural da reta nos interessa à medida que, ao iluminar uma cena, ela é a segunda coisa que devemos levar em conta: cada vez que posicionamos um refletor, é preciso saber, primeiro, a sua função: se é ataque, compensação ou contraluz; e depois, manter em mente que a luz se propaga em linha reta.

Continuemos como Deus, passo a passo. Depois da luz, não me lembro mais do que ele criou no segundo dia, mas deve ter sido alguma coisa para essa luz iluminar. Um *astro,* um assunto a ser iluminado. Há que se admitir que essa analogia entre um *set* de filmagem e a

criação do mundo não é tão arbitrária quanto parecia no começo. O sol virou nosso *refletor primordial,* e a teoria da relatividade nos forneceu um ponto de vista que é a *câmera.* Agora, usando de novo o vocabulário astral, esbarramos de novo no vocabulário paralelo do cinema, com seus astros e estrelas.

Aqui estamos nós, com o sol iluminando nossa "estrela" da criação, que é a Terra. Nossa câmera, para filmar esta cena, vai estar colocada num ponto ideal no espaço. A lua parece-me um bom ponto para observar os efeitos da luz do sol batendo na Terra. Vamos deslocar-nos para a lua por duas razões. A primeira é que já conhecemos fotos da Terra vista da lua. Essas imagens são tão conhecidas que, desta maneira, não precisaremos usar, como em todo livro sobre foto-grafia, aquelas fotos de modelos lourinhas com as diferentes luzes e seus efeitos sobre elas. O sol, a Terra e a lua estão aí, fazendo esse papel todo dia, para quem quiser ver. A segunda razão para se usar a lua como base da nossa câmera é que ela é iluminada pelo mesmo sol que ilumina a Terra. Assim, qualquer efeito de luz que descrevermos em relação à Terra pode ser comparado aos efeitos de luz que vemos toda noite quando olhamos para a lua no céu: a lua cheia é o resultado de o sol estar atrás de nós, como se fôssemos uma câmera. Na meia-lua, o refletor está ao lado da câmera. Quando a lua é crescente ou minguante, você já deve ter adivinhado: é o contraluz.

Estamos, pois, na lua, observando a Terra. A luz do sol toca a Terra. Só essa luz toca a Terra. É uma fonte de luz única. Quando iluminamos um assunto da mesma maneira, ou seja, com um único refletor, temos um efeito de luz conhecido por qualquer pessoa que já passou vinte e quatro horas na Terra: o dia e a noite. De um lado do nosso astro há uma belíssima iluminação. Do outro, a mais profunda escuridão. Essa opção divina pela iluminação dramática é conseguida por meio da seguinte técnica: uma única fonte de luz. Essa única fonte de luz, para criar o efeito desejado, só funciona se levarmos em conta que a luz se propaga em linha reta. O sol só ilumina a parte do objeto que está voltada para ele. Sem a luz fazer curvas, a parte do

objeto que não está tocada pela luz do sol fica preta. Completamente preta.

Qualquer outro solzinho colocado em qualquer outra posição acarretaria um outro efeito de luz. Dois sóis fariam duas sombras. Esse efeito de luz secundário causado por um segundo sol seria sempre diferente do sol primário. Nem Deus até hoje tentou colocar dois sólidos ocupando um mesmo local no espaço. Se tivéssemos dois sóis, teríamos uma luz de novela, ou seja, duas sombras do ator correndo, ameaçadoramente, atrás dele na parede. Deus preferiu que um objeto tivesse uma só sombra. Respeitemos.

Esse primeiro refletor com que se ilumina um ator é chamado de ataque. Os franceses, que começaram a fazer cinema antes dos americanos, chamam-no de ataque. Em português, a mesma palavra existe, e com o mesmo significado. É prático usá-la. Os americanos o chamam de *key light*. Ou seja, luz básica. Chamá-la de luz-chave é um erro de tradução, que só aconteceria anos depois, quando da invenção do cinema falado e da legendagem cômica. Qualquer outro refletor que for aceso vai causar um efeito diferente do causado pela primeira luz. Qual efeito?

Voltemos à natureza. Vamos falar agora da compensação.

A compensação

Essa fonte de luz única que é o sol provoca na Terra uma iluminação radical: é noite depois do dia. Tanto faz sermos um observa-dor na lua ou um ator iluminado na Terra. O efeito é definitivo: onde há luz, há claridade, e faz-se o dia; onde não há, é escuro, é a noite. Isso tudo parece óbvio, mas se isso é claro e evidente na natureza, não o é quando estamos iluminando uma cena. Ninguém precisa aprender a respirar para viver, mas se fosse necessário criar, digamos, um robô realista para substituir os atores, teríamos de pensar como fazer, ou refazer, seus atos mais banais — respirar, andar,

amar, comer. Teríamos, então, não só de criar a luz, como fez Deus no *fiat lux,* mas teríamos de criar também todos os seres, todos os casais, os Adões, as Evas. Felizmente, nos nossos dramas de criação, para fazer o papel dos seres humanos usamos gente, que, se não é de verdade, pelo menos já vem com carne e osso. Na feitura dos filmes não precisamos ser pequenos deuses em todos os setores. Só na fotografia. É só na fotografia que temos de criar a partir do nada, da escuridão. Só a luz é criada do zero. Por isso é preciso entender como funciona a luz na natureza para poder reproduzi-la nos filmes. Embora não pareça, na natureza a luz funciona da mesma maneira que funciona na fotografia.

Onde há luz (ataque), é claro. Onde não há (compensação), é escuro.

Nessa frase, se excluirmos os parênteses, caímos de novo no óbvio: onde há luz, é claro. Onde não há, é escuro. Mas só é assim por causa da compensação. Ou pela falta dela. Senão, vejamos. A afirmação acima só será aceita por todos se fizer referência ao dia e à noite, mas não será aceita se o observador estiver na Terra numa área que está iluminada pelo sol. Nessas condições, tudo parecerá estar iluminado, mesmo o que não está ao sol. Preste atenção: quando você observa a Terra, olhando da nossa câmera posicionada na lua, ninguém vai discutir que "onde bate luz é claro (dia) e onde não bate é escuro (noite)". Mas se o observador for deslocado para um ponto na Terra — digamos que ele vá à praia de Ipanema — sua impressão será diferente. Para uma pessoa que passeia pela praia de Ipanema lá pelo meio-dia, a luz parecerá onipresente. Há luz, é claro tanto onde o sol bate quanto onde ele não bate, por exemplo, debaixo de uma barraca. Tudo é claro, tudo está mais ou menos iluminado. Há luzes e há sombras, mas nada se parece com a diferença do dia para a noite, que veríamos da lua. De lá, veríamos ou dia ou noite. Ou preto ou branco. Conclusão: há luz nas sombras. Na Terra, durante o dia, há de ter alguma luz iluminando as sombras; senão, elas seriam pretas como a noite. Essa luz que nos ilumina debaixo da barraca de Ipanema é ela. É a compensação.

Na primeira posição de câmera que usamos, aquela em que está-vamos no mundo da lua, a luz do sol iluminava uma face da Terra, e todos os outros raios de luz que não tocavam a superfície da Terra continuavam a se propagar *em linha reta,* e, por não encontrarem nenhum obstáculo, se perdiam no espaço profundo. Não tendo se refletido em lugar nenhum, a luz se perdia e não iluminava mais nada. O efeito de luz nessa situação é radical. De um lado, a luz faz efeito, ilumina, e temos o dia; de outro lado, a luz se perde e temos a escuridão. Noite. Preto.

Vamos agora trazer nosso observador para a Terra. O primeiro interesse em fazer isso é conscientizar esse Iluminador Onipresente de que a luz se propaga em linha reta. Da lua se via a Terra por inteiro, com uma face meio iluminada e meio escura. Essa é uma visão afastada, exterior, ideal; divina, digamos. Mas admitamos agora que esse Deus se faça homem e venha à praia de Ipanema tomar sol. Digamos que Ele venha ver, na Terra, como funciona essa luz que Ele mesmo criou. A primeira coisa que vai notar é que quando Ele vê o refletor que colocou no céu, ou seja, o sol, tudo é claro. Quando Ele não o vê mais, quando o sol desaparece no horizonte, tudo é escuro. É a noite. Mas Ele observa, curioso, um efeito que se passa durante o dia, quando vai à praia. Ali, na praia, quando está exposto ao sol, evidente-mente está iluminado. Mas quando se protege debaixo de uma barraca, não fica tão escuro quanto era de se esperar. Sim, pois era de se esperar que um local não iluminado diretamente pelo sol fosse de um breu profundo. Como era na lua. Era assim na lua, de onde viemos. Lembra-se? (Lembre-se, pelo menos, daquelas fotos na lua feitas pelos astronautas americanos, onde o contraste entre a luz e a sombra era radical.) Pois é. Surpreendentemente, na Terra a sombra não é uma mininoite, como é na lua. Por que será? Teria a luz feito uma curva em volta da barraca e iluminado nosso Deus banhista? Que outra explicação seria possível dar quando Ele, mesmo estando na sombra, está iluminado? Milagre! Não, não é nenhum milagre nem nenhuma demonstração da teoria da relatividade. É só a compensação;

a luz que nos ilumina nas sombras. Mas como a luz do sol ilumina as sombras na Terra?

Não foi gratuita a lembrança num parágrafo anterior sobre a respiração e aquela história de robô-ator. Na Terra, respira-se. Uma matéria formada por vapor-d'água, oxigênio, nitrogênio, ozônio, etc. envolve a Terra. É a atmosfera. É nela que a luz do sol vai tocar e se refletir para iluminar as sombras. A luz do sol, ao iluminar a terra (com *t* minúsculo mesmo, pois estou falando do chão), ilumina também o céu (igualmente com minúscula, pois não é do paraíso que falo, embora estejamos em Ipanema). É o céu que nos ilumina. E esse céu iluminado pelo sol que nos ilumina debaixo das árvores ou das barracas de praia onde se encontram esses deuses bronzeados.

Embora ninguém se dê conta, quando estamos na Terra, durante o dia, somos iluminados por duas fontes de luz. Uma é o sol. A outra é a reflexão da luz desse sol no ar e nas nuvens. É essa luz refletida que ilumina as sombras; sem ela, sem essa segunda fonte de luz, as sombras na Terra seriam tão profundas quanto as da lua, onde não há atmosfera para refletir a luz. A luz do sol, ao se refletir nas nuvens ou se difundir na atmosfera, cria uma segunda fonte de luz. É a compensação (para quem estudou inglês é o *fill light,* e que, de novo, nas más traduções, aparece fazendo piada como luz de enchimento. Isso quando não vem, supostamente em inglês mesmo, como *full light,* o que não é nem erro de tradução, apenas ignorância).

A função do refletor de compensação é esta: iluminar as sombras. A gradação que se vai usar, a *natureza* e a *intensidade* dessa iluminação das sombras, é uma das grandes dificuldades e um dos desafios da fotografia.

O desafio está em resolver qual a relação entre a luz de ataque e a de compensação, saber resolver que intensidade terá uma e outra e decidir a relação entre as duas, saber até que ponto será clara a luz que ilumina o rosto do ator e até que ponto será escura a sua sombra. A dificuldade está em não denunciar a origem dessa segunda fonte de luz, que é, exatamente, a compensação. É uma dificuldade

dupla, pois tem-se que colocar um segundo refletor para iluminar a sombra que se formou no rosto do ator e ao mesmo tempo não projetar uma segunda sombra do ator na parede que está atrás dele.

A intensidade da compensação natural que as nuvens fazem para a luz dura do sol pode ser considerada Divinamente bem dosada. Ainda mais se levarmos em conta que retiramos deste mesmo refletor, que é o ar, o oxigênio indispensável à vida. Essa compensação, além de vital, é realmente muito agradável ao olhar. E não poderia ser de outro jeito, pois ela não foi criada para agradar ao olho, e sim o contrário. Foi o olho que teve que se adaptar a essa compensação natural, que já existia antes dele, e nela reconhecer a beleza. O fotógrafo é pego, de novo, nessa pequena diferença entre si e Deus. O fotógrafo não cria o espectador; só cria a luz. Essa luz tem que ser aquela que é agradável aos seres já existentes: o público. O fotógrafo vai ter que manter a mente alerta para essa limitação e sempre lembrar-se de que o que ele não iluminar ficará no escuro. A sombra, inclusive.

Ficou assim demonstrada a função de duas das três posições de luz previstas no começo deste capítulo. É razoável admitir que, se essas regras de iluminação funcionam para o grande (Deus), funcionarão também para o(s) pequeno(s). Esses pequenos deuses, por serem pequenos, são muitos e sempre competem entre si. Pode-se ler sobre eles no capítulo intitulado "Quem faz o quê".

O contraluz

Faltou a terceira posição de luz anunciada. Depois de definir, genericamente, a direção do ataque e da compensação, é a vez do contraluz. Em seguida, voltaremos a cada uma dessas luzes para analisar suas naturezas e intensidades.

O contraluz é o mais fácil de entender. Passa muitas noites conosco, pelo menos duas vezes por mês. É a lua minguante ou a crescente.

Para falarmos dele, ficaremos aqui mesmo na Terra, olhando para a lua. A lua, para o observador plantado na Terra, tem uma característica interessante: não vemos uma metade do que olhamos. Quem nunca ouviu falar da face oculta da lua? Pois é, ela a tem. É esse lado que, observado da Terra, nunca se vê. É como se a lua, para nós, tivesse um lado interessante que está sempre virado para nós, e um outro que se esconde sempre, nunca se mostra. Como uma pessoa. Uma pessoa tem uma face que se mostra sempre para seu interlocutor. É a face dos olhos, da atenção e da boa educação; e uma outra face, coberta por cabelos, que nunca se mostra. Sempre que você se dirige a uma pes-soa, ela lhe mostrará a face descoberta e ocultará a face oculta. Isso admitindo que ela seja bem-educada. A lua é essa moça bem-educada que nunca nos dá as costas.

Essas comparações podem parecer esquisitas, mas lembre-se de que, com esses exemplos, evitamos aquelas modelos lourinhas, que têm até um nome — Lili — que infestam os manuais de fotografia. Fiquemos com a nossa gentil modelo, a lua, que nunca nos dará as costas. Como uma pessoa que estamos fotografando para uma prosaica foto de identidade 3 x 4, ela está ali olhando calmamente para a câmera. Eu, o divino lambe-lambe da lua, tenho um primeiro refletor a colocar. É o ataque. É o sol. Agora, atenção. Vou fazer um paralelo entre a lua e uma modelo que pode parecer ridículo, mas é indispensável. Imagine que a lua tenha orelhas. Duas. Como qualquer pessoa normal, um par delas. Uma de cada lado da cabeça. As orelhas se localizam na fronteira entre a face que se mostra e a face oculta. Esse meridiano lunar, que divide a face visível da face oculta, pode ser comparado à linha formada pelos cabelos, que passa pelas duas orelhas e divide a cabeça das pessoas em *face e costas.* Frente a frente com a lua, você coloca o seu refletor de ataque, o sol, para iluminar o assunto. Você é livre, pode colocar esse ataque em qualquer posição. Deus se deu ao luxo de não colocar o ataque em nenhuma posição fixa. Fascinado pelas possibilidades, a cada dia do mês coloca seu ataque em uma posição diferente. Em um mês,

Deus é capaz de mostrar todas as posições das quais é possível iluminar uma atriz. Inclusive em contraluz. Enquanto a luz projetada pelo refletor tocar a modelo numa posição que lhe ilumine a face visível, esse refletor estará em posição considerada de ataque. A partir do momento que começar a iluminar a face oculta, passa a iluminar em contraluz. A luz que ilumina a face oculta é o contraluz. Isso tudo, é bom lembrar, e jamais esquecer, visto daqui da Terra, ou seja, da câmera.

Vínhamos fazendo comparações com a lua e uma modelo. Usamos a imagem universalmente conhecida da lua para avançarmos com coisas e imagens que fossem conhecidas de todos e não apenas dos fotógrafos. De repente, abandonamos a argumentação passo a passo e demos uma definição do contraluz. Contraluz é isso. E ponto. Talvez não seja suficiente.

Voltemos ao nosso mundo. O mundo da lua. Olhe para cima.

A lua, a cada dia do mês, se mostra de uma maneira diferente. Isso acontece porque a cada dia ela é iluminada de uma maneira diferente. Quer dizer, não é a lua que é, a cada dia, diferente. A diferença entre a lua cheia e a lua nova é fisicamente nenhuma. A lua é sempre o mesmo pedaço de pedra rodando do mesmo jeito pelo espaço. Se as pessoas preferem cortar o cabelo na lua cheia, só pode ser por causa da luz. É a luz que bate na lua que é diferente a cada dia. E se a luz da lua é cada dia diferente, é por causa do sol, que a cada dia está em um lugar diferente. Na lua temos uma demonstração diária dos efeitos possíveis ao se iluminar um assunto. Basta deslocarmos o ataque, como o sol se desloca pelo céu, e teremos todos os efeitos possíveis de uma luz sobre um rosto: estando o refletor colocado diretamente atrás da câmera teremos uma pessoa com cara de lua. Cheia. A 90° da câmera teremos a meia-lua. E a partir do momento que o sol cruzar a linha das orelhas (!) da lua, teremos uma lua minguante.

Se tivesse dito que *a partir do momento em que a luz incidente ultra-passar a linha dos 90° em relação à câmera, o refletor estará em contraluz, o*

que poderíamos aproveitar dessa frase? A frase é tecnicamente correta. O problema se encontra na quantidade de abstrações necessárias para uma pessoa leiga entendê-la. Linha dos 90^0? Luz incidente? Contraluz? Graças a Deus, o mundo da lua é mais concreto.

Enquanto ilumina a face visível da lua, o sol está em posição de refletor de ataque. Mas quando a face oculta da lua é iluminada, ou seja, quando ela aparece no céu como minguante, está sendo iluminada por trás. O mesmo se dá com qualquer "astro" de cinema. O refletor que faz a "luz da cara dela"[5] é o refletor de ataque. O refletor que ilumina seus cabelos é o contraluz.

Se você se colocar, durante uma cena, por trás da atriz que está sendo filmada, notará que a luz que funciona como contraluz está, na realidade, iluminando a sua nuca. Esse refletor está iluminando a face oculta da atriz. Esse refletor está iluminando uma parte da atriz que não está sendo vista pela câmera. A câmera só verá um fiapo dessa luz. Só verá uma auréola de luz em volta da cabeça da atriz. Uma auréola de luz que, se fossem apagados todos os outros refletores, seria vista exatamente como o efeito de uma lua minguante na noite escura. Se quiséssemos ser ainda mais radicais, colocaríamos esse refletor escondido atrás da cabeça da atriz, em eclipse total. Como o sol. Como a lua.

Aí estão as três posições de luz para se iluminar qualquer assunto. Os próximos passos são: como escolher a melhor posição de cada refletor e que refletor escolher para cada posição.

---

[5] Este é o nome de um famoso livro de fotografia de Hollywood. Joseph Walker, *The Light on Her Face* (Hollywood: ASC Press, 1984).

Da direção

Vivemos num espaço de três dimensões. É nesse espaço que a luz se propaga. A quarta dimensão, que seria o tempo, não nos interessa, pois a luz, para toda aplicação prática, se desloca a uma velocidade instantâneo e em linha reta. E nesse mundo que trabalha o diretor de fotografia.

Ele não trabalha sozinho. Eletricistas e maquinistas trabalham sob suas ordens. Ordens que, para serem executadas, dependem de um entendimento comum do espaço. Todas as ordens dadas pelo diretor de fotografia para eletricistas e maquinistas são sobre *onde e como*. Onde colocar o refletor e como operá-lo. No espaço tridimensional, qualquer ponto pode ser definido com três coordenadas. Qualquer objeto perdido pode ser localizado dizendo-se para a pessoa que o está procurando se ele está mais para a direita, ou mais para a esquerda, mais para cima, ou mais para baixo, mais perto ou mais longe. Desse jeito, até uma criança pequena pode encontrar uma bola de futebol perdida no terreno do vizinho. Não há necessidade de outra informação para se localizar um objeto. Você não precisa dizer que a bola caiu lá ontem; nem adianta ir procurar a bola antes de ela ter caído lá. Magia, premonição ou a passagem do tempo não influenciam em nada a orientação num espaço tridimensional. É nesse espaço que atuam os fotógrafos.

Até aqui, usamos esferas (a Terra, a lua ou os planetas) como exemplos a ser iluminados. Para entendermos melhor um espaço tridimensional é mais fácil usar um outro sólido: uma esfera simplificada, uma esfera com menos "faces". Um cubo é uma esfera simplificada. Ou um dadinho de pôquer com uma figura desenhada em cada face. Um rei, uma dama, um ás. Faça o seu lance de dados. Esqueça o jogo em si. Por enquanto, note apenas que você só vê três faces do dado. No máximo. Não importa quantas vezes você jogar o dado, sempre três faces apenas se mostrarão. Concentração. Vamos fazer esse dado levitar, ficar livre no espaço.

Mesmo flutuando, ele continua com três faces visíveis. Só três faces visíveis. Voltemos há séculos atrás. Voltemos àqueles tempos em que a Terra ainda era quadrada, um pouco burra, e acabava em precipícios eternos. Olhando-se da lua, é um cubo azul a boiar no espaço. Sendo assim quadrada a Terra, o sol só consegue iluminar uma face de cada vez. O mais estranho é que teríamos só um dia de luz por semana. Cada uma das faces da Terra quadrada (cúbica, na realidade) teria seu único dia de luz por semana enquanto as outras cinco faces ficariam no escuro. No domingo, por não ter sete faces o cubo, e também por ser o dia do descanso de Deus, ficaria tudo no escuro. Aí está a nossa Terra quadrada, livre, boiando no espaço. Mantendo nosso observador fixo, ele poderá ver três faces do cubo. Impossível ver mais. Uma delas está virada para nós, é a mais próxima. Uma segunda face está ligeiramente à esquerda. A terceira face faz o papel de teto e cobre as duas primeiras, como numa casinha. Digamos que, ao jogar o dado, dê um ás. Nas outras faces podemos ver um rei e uma dama. Quando o sol estiver na vertical em relação a uma face, iluminará só uma figura de cada vez. Para poder ver as três figuras *sempre* iluminadas, precisamos ter uma fonte de luz para cada face do cubo. As faces do cubo que não forem iluminadas desaparecerão na mais profunda escuridão. Então, para iluminar, use o ataque para o rei, a compensação para a dama e o contraluz para o ás. Ninguém fugirá disso. Qualquer pessoa que disser que esse sistema de iluminação com ataque/compensação/ contraluz é caretice ou iluminação conservadora estará falando de arte e não de física. Assim como a magia nada tinha a ver com a procura das bolas de futebol perdidas no vizinho, a arte em nada influencia a física. Temos todas as liberdades artísticas para dosar nossas luzes, mas elas sempre existirão. Afinal de contas, quando iluminarmos um assunto e, por exemplo, não usarmos compensação, ela, a compensação, será zero. O que é bem diferente de não existir. Um refletor apagado não deixa de existir por estar apagado, assim como a face oculta da lua não deixa de existir por não estar sendo vista. Um tanque de gasolina vazio não deixa de ser um tanque de gasolina. Ele pode estar com mais ou menos ou nenhuma gasolina. Pode estar cheio de água ou de ferrugem, mas está lá.

Não é a mesma coisa que um burro, que pode estar lá ou estar morto. No caso de estar morto, será um ex-burro e não poderá voltar a ser usado como tal. Um refletor apagado, estando na posição de compensação, por exemplo, pode ser aceso de novo. Se não estiver no lugar, pode ser colocado ali. Mas o assunto iluminado por ele só pode ser iluminado daquela posição. Se não houver um refletor naquela posição só a escuridão resultará. Nunca uma gradação. Em fotografia, a escuridão é uma das opções da gradação. O importante é dosar segundo a vontade, o gosto e a arte do fotógrafo. Nada deve ser acidental. E, para que assim seja, o fotógrafo deve ter um método que responda a todas as situações e permita todas as medições. Saber de que direção vem a luz e para que ela serve é o mínimo que se exige de um fotógrafo. Caso contrário, ele estará agindo não como o tanque de gasolina, mas como o outro exemplo citado acima. Não confundir com o cubo.

De onde veio a luz

De onde me veio esta luz de comparar a direção de fotografia com a criação do mundo? Não, não me sinto onipotente por ser capaz de fazer o dia virar noite *(day for night)* durante as filmagens, nem tenho qualquer sentimento místico. A idéia de iluminar como Deus me veio no Xingu, durante as filmagens do *Kuarup*. Como diria um personagem do filme, é uma história seminal.

A lua, no Xingu, é muito visível e impressionante. A equipe do filme *Kuarup*[6] morava num acampamento de barracas à beira do rio, onde à noite se apagavam as luzes. Às onze. A partir daí, as estrelas se multiplicavam, e a lua ficava muito presente. Toda noite, Alexandre, o operador de câmera, era encarregado de filmar uma lua para pontuar o filme mais tarde, na montagem. Com isso começou

[6] Direção de Ruy Guerra. Produção: Graphos (Brasil, 1988).

a prestar atenção nas fases da lua. Uma belo dia, percebendo que a lua estava em fase crescente e que em breve seria uma lua cheia, sugeriu que a incorporássemos numa seqüência com atores. No dia seguinte, ao partirmos de lancha para o local da filmagem, cada membro da equipe ia calado, pensando nos seus problemas. O problema do Alexandre era a lua e seus horários. Num filme anterior, *Avaeté,* igualmente filmado na selva, ele já tinha perdido uma lua dessas numa situação parecida. Um dia antes de filmar, ele tinha escolhido a locação e observado a lua nascendo. Havia então marcado a hora que deveria iniciar a filmagem e onde deveria posicionar a câmera. Sem experiência com os fenômenos naturais, acabou perdendo a cena. Não se deu conta de que a lua nasce, de um dia para o outro, com vinte minutos de atraso. Esses vinte minutos foram o tempo suficiente para a lua, no dia da filmagem, nascer tão tarde que já era noite fechada. Isso não aconteceria de novo. Dessa vez, ele seguia para a filmagem seguro dos seus horários. Sabia a hora, os minutos e os segundos do nascer da lua. [7] Sabia também a localização exata em que a lua havia nascido no dia anterior. Era atrás de tal e tal árvore, em tal curva do rio assim, assim. No caminho, Alexandre lembrou-se do fiasco do *Avaeté e* começou a ficar inquieto com uma nova questão. Será que a lua, além de nascer, dia a dia, num horário diferente, não teria também um local variável para nascer? Isso, na hora de colocar a câmera, foi suficiente para virar uma daquelas intermináveis discussões de filmagem em que cada um tem uma teoria diferente. A filmagem deu certo. A lua nasceu mais ou menos onde deveria, mas, e este é o grande "mas".

---

[7] Uma boa dica para não perder a hora do nascer ou do pôr-do-sol (ou das marés, ou da lua) é adotar o simples expediente de ler o jornal do dia. Estão lá, dia a dia, todos esses horários. É claro que isso é fácil conseguir em vários lugares do mundo, nem tanto no Xingu. A outra dica para manter o sol sobre controle é consultar os "calculadores" da posição do sol, como o Sunpath, de David Parrish, ou o Sun Position Calculator, de Simon Walton, na Internet; lá encontramos não só os horários do nascer e do pôr-do-sol, dia a dia, através dos séculos, com precisão de segundos, como também a direção bussolar (azimute), no grau preciso. Meteorologia e quejandos... mesmo tipo de fonte, mesmo tipo de s*ite*.

Durante a filmagem, aconteceu um desses alinhamentos de astros e estrelas que fazem a alegria dos astrólogos. Na hora em que a lua nasceu, ficaram perfeitamente alinhadas três coisas: a lua, a estrela (que era a Fernanda Torres) e, para nosso desespero, a sombra da câmera, projetada em cima da atriz. Era o sol, que magicamente estava alinhado com essa fila indiana de astros, estrelas e a câmera. A câmera, no meio do caminho, projetava sua sombra bem na direção da atriz. E da lua!

Essa sombra de câmera a nos atrapalhar não tem a menor importância, mas, para não fazer mistério sobre como foi solucionado o problema, dou logo a solução. Rápida. Estávamos numa praia. Cavamos um buraco e enfiamos o que restava do menor tripé que tínhamos na areia. O buraco na areia e um pequeno tripé são a maneira tradicional de diminuir a altura da câmera e, conseqüente-mente, o tamanho da sombra. Uma galhada, à guisa de camuflagem, disfarçou o que restava da sombra da câmera no chão. Deu. Deu tempo, deu certo e deu filme. Talvez não esteja na montagem final, mas ficou bem na projeção.

Nesse caso, a galhada, a praia e a Fernanda Torres não têm a menor importância. O que ficou para sempre na nossa cabeça foi aquele alinhamento perfeito: a lua na nossa frente; o sol nas nossas costas e a câmera no centro do universo. Esse alinhamento deu um estalo na cabeça do Alexandre. Um estalo do mesmo tipo daquele que deve ter dado em Arquimedes ao botar água para fora da bacia. A sombra da câmera, em vez de nos atrapalhar, foi um prêmio; graças a ela tivemos a luz. Agora sabíamos coisas sobre o universo da câmera e a câmera no universo. Além do prêmio do alinhamento perfeito, ainda vinha este brinde, que consistia na coincidência dos horários. A lua cheia começou a nascer exatamente quando o sol começou a se pôr no horizonte. Foi nessa hora que Alexandre se rebelou contra a ignorância dos medievais com sua Terra quadrada e contra a nossa quanto ao horário e a localização da lua cheia nascente. Estavam ali, juntos, todos os dados necessários para intuir, como Pitágoras, que a Terra era

redonda como a lua, e que, se a lua ia nascer cheia, ela só poderia estar exatamente na direção que indicasse a sombra da câmera. Como se a sombra do tripé da câmera fosse o ponteiro de um relógio de sol a nos dizer a hora exata do nascer da lua. A sombra do tripé era uma flecha que nos indicava a direção precisa em que a lua despontaria no horizonte. Um *onde e quando* eternos, inventados antes do homem, da bússola e dos relógios, estavam ali a nos indicar hora e direção. Uma dádiva de Deus para os fotógrafos. Se tínhamos a lua sem sombra nenhuma, absolutamente redonda como uma cara de Marlene Dietrich no *Anjo azul,* só podia ser porque o sol a estava iluminando de frente, como um refletor posicionado atrás da câmera. Só um sol exatamente de frente para a lua poderia iluminá-la totalmente, dando-lhe o efeito de lua cheia. E mais: quando vemos a lua assim, cheia, é porque estamos bem no eixo entre o sol e a lua. Nossa sombra, como um ponteiro de relógio de sol, aponta para a lua na hora que ela nasce. Hora e local, pela luz! Agora, a partir dessa "revelação", mesmo de costas para a lua seríamos capazes de dizer onde ela iria nascer e quando: é ali, exatamente ali, atrás de nós, na direção da nossa sombra. E a que horas vai nascer? Pontualmente, quando o sol começar a se pôr. Dali para a frente, até eclipse Alexandre poderia prever. Uma lua cheia é quase um eclipse. Ora, dirão os astrônomos, isso nós aprendemos na primeira aula, no primeiro dia da faculdade. Sim, mas Alexandre descobriu isso sozinho. E usando um telescópio bem primitivo, que é a câmera. Sem querer exagerar o valor de uma (re)descoberta tão trivial (para quem não é fotógrafo), para nós foi fundamental. Passamos a olhar a lua com um interesse diferente. Olhávamos a lua e, pela maneira que ela estava iluminada, tentávamos dizer onde estava o sol. Mesmo de noite. Mesmo que o sol estivesse do outro lado da Terra. Mesmo que só víssemos um fiapo de lua, passamos a ser capazes de prever, noite ou dia, a direção e o deslocamento dos astros. Começamos a desenvolver um raciocínio espacial de causa e efeito que nos possibilitava prever qualquer coisa: hora do dia, estação do ano, velocidade da Terra, leste, oeste, norte, sul. Qualquer coisa. E a luz e as

sombras vieram junto: tal sombra só pode vir de uma fonte de luz em tal posição, tal luz só pode projetar sombra em tal direção. A mania de procurar causas e efeitos no céu transbordou para todos os efeitos de luz. Virou uma segunda natureza. Tudo que tinha sombra tinha uma luz na sua origem. E roda luz tinha uma linha reta que ligava a fonte à sua sombra. Uma direção. Víamos um brilho em um carro e imediatamente procurávamos a origem desse reflexo: "Tal reflexo só é possível se a fonte de luz estiver ali". E estávamos sempre certos. Depois foi a vez dos espelhos perderem seus mistérios. As imagens de espelhos, mesmo múltiplos, passaram a ser previsíveis e controláveis. Olhávamos uma luz refletida num vidro e, por reflexo (!), procurávamos sua origem. Por fim, começamos a visualizar a Terra vista do espaço. Observando a lua, tornamo-nos capazes de ver a Terra como se estivéssemos nós mesmos no espaço. Agora podíamos ver os objetos, em todas as suas dimensões, como fazem os gráficos de computador, que, ao toque de uma tecla, mudam de ponto de vista. Foi assim que passamos a ver o mundo. Sem esforço, éramos capazes de ver as coisas por todos os seus lados sem sair do lugar. Éramos cubistas ao vivo. Assim, aos poucos, veio vindo a Luz de que estávamos de posse de todos os dados para resolver qualquer problema de iluminação e de câmera. Depois, nos lembramos de que se a lua já havia servido de ponto de partida para Newton descobrir a lei da gravidade, para os matemáticos gregos calcularem o tamanho da Terra, para os astrólogos da Babilônia preverem se eu serei feliz ou não, então, graças a Deus e à lua, nós, homens, acabamos descobrindo aquilo de que precisávamos para trabalhar na Terra.

Da direção do ataque

A parte mais misteriosa da fotografia, aquela sobre a qual sempre ouvimos falar quando se trata da iluminação e seus efeitos mágicos, é a que cita a iluminação das estrelas do cinema. Fala-se sempre

sobre a genialidade de fotógrafos que escondem rugas. Ou que alongam o rosto de mulheres com cara de lua(!). Ou que tal e tal estrela exigia nos seus contratos hollywoodianos que *seu* fotógrafo exclusivo fosse igualmente contratado. Veja, por exemplo, este texto de Marlene Dietrich [8] a respeito de como era iluminada por Von Sternberg [9] durante *O anjo azul*.

> [...] Von Sternberg serviu-se do projetor principal para acentuar mais a redondez do meu rosto. Nada de faces afundadas em O *anjo azul*. [É ele! É o nosso refletor de ataque, que em inglês se chama *key light*. Na tradução para o português, *key* virou "principal". Não é errado. *Key* pode ser traduzido por "principal". Quanto à confusão de chamar um refletor de projetor, é um problema sério. Os profissionais da fotografia chamam uma fonte de luz de refletor. É errado. Deveria ser projetor, como em francês... ou português de Portugal. Passemos.] O projetor principal estava longe de mim, muito baixo. Para obter o misterioso rosto de faces chupadas basta dispor o projetor principal bem alto e próximo do rosto. Parece fácil, não é verdade? [É ela ainda que continua e não eu que estaria comentando]. Mas quando os alunos, assim como outros membros da profissão, invadiam o cenário para medir a distância e a altura do projetor, Von Sternberg deslocava o tripé dizendo: "Recolham a fita métrica, vou iluminar a senhorita Marlene utilizando qualquer técnica". Agradava-lhe dizer coisas desse tipo. Ninguém podia medir nem em polegadas nem em centímetros seu gênio artístico.

Vamos interromper Marlene Dietrich. A mistificação foi um pouco longe demais. O que poderia servir-nos como demonstração do uso de um refletor de ataque fica embotado pela mistificação das polegadas e dos centímetros do talento do Von Sternberg. Mas uma coisa não atrapalha a outra. Uma é a utilização do projetor. A outra é a mistificação, que a própria Marlene avaliza. Se a coisa não é fácil,

---

[8] Marlene Dietrich (Berlim 1901—Paris 1992). Trecho de sua autobiografia, *Irh bin, Gott sei Dank, Berlinerin ("Sou,* graças a Deus, uma berlinense"), traduzida para o português como *Marlene D.* (Rio de Janeiro: Nórdica, 1984).

[9] Josef von Sternberg (Viena 1894—EUA 1969). Roteirista, diretor e diretor de fotografia.

como ela sugere ironicamente, por certo não está além da compreensão de uma pessoa que se dedique a pensar no assunto. Ou que use uma fita métrica. Apesar de tudo, a frase é ótima. Releia as condições necessárias para um refletor "acentuar ainda mais a redondez do meu rosto". São elas: *longe de mim e muito baixo*. É o *muito baixo* que é importante. O fato de o refletor estar longe não influenciaria em nada a direção da iluminação. Como Marlene D. não entende bem do que está falando, nos dá coordenadas imprecisas. Se o refletor que se encontra muito baixo não estivesse muito longe, estaria entre ela e a câmera, bem na frente dela, o que não seria nada conveniente. Muito baixo quer dizer que, quando ela via o refletor, ele estava tão baixo que quase se escondia atrás da câmera. Estava *alinhado* com a câmera. Exatamente como o sol precisa estar *atrás* da câmera e *muito baixo* para podermos filmar uma lua cheia nascendo. Tanto faz querermos fazer uma atriz ficar com a cara redonda ou ver a lua cheia nascendo. Para a atriz a luz vai ficar baixa e atrás da câmera. Para a lua, o sol deverá estar baixo e atrás do observador (com ou sem câmera). É claro que faltou Marlene dizer que o refletor de ataque, além de estar *muito baixo,* teria que estar *atrás* da câmera. Sem esse esclarecimento, sobra espaço suficiente para a mistificação das polegadas e dos centímetros de Von Sternberg. Um refletor de ataque colocado muito baixo, mas sem nenhuma outra coordenada espacial do tipo à direita ou à esquerda, ou atrás da câmera, pode dar um efeito completamente diferente do descrito pela atriz. Afinal de contas, um sol muito baixo no horizonte ilumina não só a lua cheia como qualquer outra lua. Se o *projetor principal* estivesse muito baixo e muito à direita, por exemplo, o Anjo Azul não teria a cara de lua que o celebrizou, mas uma cara de lua minguante. Marlene D. já deu o que tinha que dar. Mesmo assim, vamos continuar aproveitando sua autobiografia para falar das posições de um refletor de ataque e seus efeitos nos astros e nas estrelas. Como seria feito o rosto de faces afundadas? Ela mesma dá a resposta: "[...] dispondo o projetor principal [ataque] bem alto e próximo do rosto". Em seguida, ela vai comentar: "[...] fácil, não é verdade?".

A razão da ironia é que esse seria um segredo muito bem guardado na época. Motivo de aulas e vãs tentativas de medir a posição da misteriosa luz. Pense no assunto: onde deve se encontrar o refletor de ataque para se conseguir esse efeito num rosto? Como reproduzir um efeito de luz que vimos em um filme?

Um dos exercícios mais recorrentes em escolas de cinema é o que se chama de *remake*. Trata-se de refilmar a cena escolhida de um filme refazendo a sua iluminação. Estuda-se a cena na mesa de montagem. Depois reconstrói-se, de maneira simplificada, o cenário. Reencena-se então o plano. Os alunos que estão aprendendo direção ocupam o papel de diretor. Os que fazem som, som. Futuros fotógrafos vão ter de reiluminar a cena como eles acham que ela foi originalmente iluminada. Evidentemente, não é nada fácil. Se o *close* da Marlene Dietrich, por ser estático, envolve apenas as três luzes básicas, refilmar um plano que envolve várias luzes e movimentos de câmera implica várias opções de luz. Mas a mecânica para responder à ironia de Marlene D. é a mesma. Onde está o ataque? Onde está a compensação e onde o contraluz? Tanto faz a cena ser, neste caso, o misterioso rosto de faces chupadas ou um elaborado plano envolvendo grua, carrinho, etc. Iluminar é sempre saber onde está cada fonte de luz. Agora, não me entendam mal. Não estou dizendo que, em cada ponto do deslocamento de um ator, ele tenha de ser acompanhado por um facho de luz. Apesar de essa idéia não ser tão absurda quanto parece. Qualquer iluminação de musical é baseada exatamente nesse princípio da luz seguindo a personagem. É para isso que servem os canhões, aqueles refletores de *show* que seguem o cantor por todo o palco. Mas voltemos ao rosto misterioso de D. Marlene. Iluminar é manter-se atento a cada posição do ator, esteja ele parado ou em movimento. Saber qual ataque, compensação e contraluz deverão ser colocados para iluminar o ator. Saber que em cada um desses pontos a escolha das fontes deve ser do fotógrafo e não do acaso. Se em tais e tais pontos queremos que Marlene seja iluminada do jeito que fotografa melhor, é aí que colocaremos o ataque bem alto e próximo do seu (dela) rosto.

E só aí o refletor estará nessa posição. Nos outros deslocamentos dela pelo cenário, outros refletores serão colocados para se obter outros efeitos. O importante é que, a cada ponto, tenha-se a consciência da função de cada refletor. Não é nada fácil, como ironizou a D. Marlene. Mas também não é nada misterioso. Definitivamente, não é nada que não possa ser medido em centímetros ou polegadas. Ao contrário, tudo é previsível e mensurável. Quanto à direção do refletor de ataque, vejamos então como refilmar o rosto de faces chupadas. Marlene já nos ensinou isso: o ataque fica *bem alto* e *bem próximo* do rosto. Esqueça o *bem próximo.* Marlene, definitivamente, não sabe do que está falando. Se soubesse, não teria dado coordenadas erradas, que não nos ajudam em nada para conseguirmos o efeito desejado. Quando queremos dar uma *forma* a um rosto, tanto faz o refletor estar mais longe ou mais perto. Uma luz vindo de uma direção causa um tipo de relevo. Esteja perto ou longe. Tanto faz. O fato de estar perto ou longe só influencia *a intensidade* (quantidade da luz) e a *natureza* (das sombras). A distância não tem nenhuma influência na *direção* (qualidade) da luz. A direção da luz tem a capacidade de fazer aparecer o relevo de um rosto. Modelar. Dar a forma desejada. Arredondar ou tornar oval. Alongar para a direita ou para esquerda. A direção modela, independentemente da distância, cor ou tamanho da fonte.

Como este texto não se dirige só a atrizes, mas também a quem entende ou virá a entender de luz, é necessário sair um pouco do assunto da direção da luz e explicar por que a distância afeta a natureza da luz. Um refletor que emite uma luz pontual, quer dizer, que tenha uma área pequena por onde a luz sai, terá sua luz influenciada pela distância em termos de *intensidade.* Se ele estiver perto, vai render mais. Vai ter mais força. Se estiver longe, vai ser mais fraco. Mas o mesmo pequeno refletor, se colocado perto ou longe, continuará tendo a mesma *natureza.* Um refletor que é pequeno, visto de perto, continuará sendo pequeno ao ser colocado longe. A conseqüência é que as sombras projetadas por ele continuarão a ser da mesma natureza. Serão sempre sombras duras, bem desenhadas. São sempre duras as

sombras projetadas por urna fonte de luz pontual, pequena. Se a fonte que ilumina o assunto, porém, for de uma grande difusão, o efeito será completamente diverso em função da distância. Uma grande fonte de luz difusa, colocada a pouca distância, não projeta sombra alguma. É natural que seja assim, pois, se a luz for decomposta em pontos luminosos, esses pontos serão como pequenos refletores pontuais, espalhados por todos os lados, iluminando o assunto. O resultado desses infinitos pontos luminosos funcionando uns ao lado dos outros é uma luz sem sombras. Cada ponto do assunto será iluminado por um ponto luminoso e sua sombra será neutralizada pela luz que vem dos outros pontos. É assim que funciona a luminosidade das nuvens. Um céu nublado clareia, mas não faz sombras. Como o sol foi difundido pelas nuvens, a luz vem de todas as direções. Cada ponto que faria uma sombra na luz do norte é iluminado por toda a área de luz do sul.

Se essa mesma fonte de luz difusa, entretanto, estiver distanciada do assunto, o efeito não será o mesmo. Por quê? Porque, com a distância, essa grande fonte terá se tornado pequena. Parece difícil, mas é sempre a mesma história: olhe para o céu. O céu nublado não faz sombra para um objeto colocado na Terra. O "na Terra" é que faz toda a diferença. E a diferença é a distância. Digamos que o objeto a ser iluminado seja uma casa. Essa casa tem, como todas as casas, quatro paredes e um teto. Parede norte, sul, leste, oeste, e um teto virado para cima. Com o céu nublado, todas essas faces recebem seu quinhão de luz. Será pouca luz, mas será para todos. E, sem sombra de dúvida, sem sombras. Já a luz do sol, que segundo a "sabedoria" popular deveria brilhar para todos, por estar distante, funciona como uma luz pontual, pequena, e só ilumina uma parede da casa de cada vez. Leste primeiro. Depois, ao meio-dia, o teto e a parede norte (ou sul, dependendo da época do ano e do hemisfério). À tarde, o oeste.

Agora faça um esforço de imaginação. Imagine que o mundo está acabando (como irá acabar daqui a milhões de anos), com o sol se expandindo e aumentando de tamanho até ficar tão grande que

englobará todo o sistema solar. A Terra junto. Um pouco antes disso, o sol estará tão grande que ocupará todo o firmamento. Visto da nossa casinha de quatro paredes, o sol estará então iluminando, ao mesmo tempo, o leste, o oeste, o norte e o sul. Não haverá, nesse momento, nenhuma sombra. Infelizmente, nem casa, nem norte, nem sul, nem nada. E sombra também não haverá. Não somente porque ficou tudo esturricado, mas porque, a essa distância, o sol, que antes era uma fonte de luz pontual, passou a ser uma grande fonte de luz. Ele não mudou de natureza, mudou de distância. Concluímos que *a natureza da luz* também é influenciada pela distância.

Uma grande fonte de luz difusa, se colocada perto do assunto, não projeta sombras. É para isso que ela é útil. A mesma fonte colocada a distância passa a funcionar como uma pequena fonte de luz pontual e projeta sombras. Isso é um erro. Um erro e um desperdício de energia. Um erro, pois ela deixará de funcionar como luz difusa. Um desperdício, porque uma luz difusa colocada a distância teria que ser muito intensa. Por outro lado, usar um refletor de luz pontual, muito forte, muito perto, é um estorvo para os atores e, de novo, um desperdício de energia elétrica, pois o mesmo refletor, por ter *penetraçdo (punch),* pode-ria fazer o mesmo efeito se colocado a distância. Dois casos, dois erros. Erros devidos à utilização do refletor errado, na distância errada. O mais importante é lembrar-se de que, em fotografia, nunca está em jogo apenas um dos dados do problema. Todas as variantes têm que ser consideradas ao mesmo tempo. O tempo todo. São poucas as variantes da luz (direção, natureza e intensidade), mas suas combinações, se não são infinitas, são, mesmo assim, o problema. Cada vez que pensarmos em colocar um refletor, existirão mil possibilidades entre direção, natureza e intensidade. Na realidade são 990, ou uma combinação de 11, 3 a 3, sendo as variantes as três citadas anteriormente mais as suas próprias variantes. E isso se estabelecermos que a intensidade pode ser apenas forte ou fraca, e a cor, quente ou fria.

Assim compreendemos que um refletor de ataque colocado baixo e alinhado com a câmera vai ter o mesmo efeito do sol numa lua

cheia. Vai arredondar o rosto iluminado. Faltou ainda descobrir como fazer um rosto ficar "chupado" como o da Marlene Dietrich. Eu preferiria outra pergunta: quais são as condições para se obter um rosto "chupado"? Não seria as maçãs do rosto ficarem salientes, visíveis? Também não seria correto dizer que, para as maçãs do rosto ficarem visíveis, elas precisariam ter relevo? Para um objeto ter relevo, parece-me inevitável que ele tenha uma parte iluminada e outra na sombra. Voltemos ao mundo da lua. Como fazer aparecer as crateras e montanhas da lua? Certamente não é iluminando de frente, como na lua cheia. No entanto, na meia-lua vêem-se as montanhas e crateras. A luz do sol, ao iluminar apenas a metade da lua, faz, ao mesmo tempo, aparecerem todos os outros volumes. As montanhas projetam agora longas sombras e têm um nítido relevo. Mas, no caso da luz que iluminará a atriz, pretendemos realçar qual parte de seu rosto? Digamos que seja seu nariz essa pequena montanha que faz parte do relevo de todos os rostos. Para aparecerem, os narizes precisam de uma iluminação lateral, diagonal. Assim, o relevo do nariz é mostrado através de sua sombra sobre o rosto. Mas não foi pelo volume de seu nariz que Marlene Dietrich ficou famosa. Se queremos acentuar as maçãs de um rosto, é evidente que o refletor terá que realçar apenas esse relevo do rosto. Como as maçãs do rosto só têm volume diferente do resto do rosto na parte de baixo, onde a maçã encontra a bochecha, é aí que a sombra vai ter de ser criada. Como se pode ver, o refletor de ataque colocou-se, quase que sozinho, na posição descrita por Marlene: "muito alto". É por estar muito alto que o refletor projeta a sombra das maçãs do seu rosto. É assim que deveremos iluminar as Marlenes para termos misteriosas faces chupadas. Faremos, de seus rostos, meias-luas. Verticais. Assim, suas maçãs ficarão iluminadas, projetando sombras que darão o visual de rosto chupado. Mas cuidado! Lembre-se de que Marlene tem sempre nos induzido ao erro com suas afirmações. Por que ela diria que o refletor está "muito alto"? Qual seria o efeito de um refletor colocado numa posição radicalmente alta? Um refletor nessa posição acentuaria as sombras do ros-

to, sem dúvida. Mas, ao mesmo tempo, projetaria uma sombra vertical do nariz sobre os lábios. Teríamos assim construído um rosto com belas maçãs salientes, mas, ao mesmo tempo, com um ridículo bigodinho de Hitler, formado pela sombra do nariz sobre o lábio superior. Também não foi por isso que seu rosto ficou famoso, o dela, Marlene, claro; o de Hitler, não. Ao contrário. Para Marlene D., precisamos de maçãs salientes, sim, mas sem bigodinho. É com isso em mente que vamos posicionar o refletor. Será alto, sim, mas nem tanto. A razão de Marlene D. achar que o refletor estava muito alto é que ela era o assunto e não o fotógrafo. Para ela, que estava sendo iluminada, a impressão era diferente da do fotógrafo. Visto de onde ela se encontrava, o refletor estava muito alto, pois mal batia nos seus olhos. Do ponto de vista do fotógrafo, nem tanto, pois a luz ainda tocava nos olhos de Marlene D., como convém à boa fotografia. Nessa direção o refletor mal projetava a sombra do nariz sobre o lábio. Basta olhar suas fotos. A direção do ataque salta aos olhos. É sempre muito fácil deduzir onde está o refletor de ataque de uma foto. Basta observar a reta que passa pela ponta da sombra do nariz, continua pela ponta do próprio nariz e vai até a fonte de luz. Reta? Sombra? Ponta do nariz? Como assim? Assim: a luz, mesmo depois de todas essas histórias intermediárias de Marlene D., Hitler e Von Sternberg, continua a se propagar em linha reta. Sempre. Essa reta continua a iniciar-se na luz e a terminar na sua sombra. Entre esses dois pontos, encontra-se o objeto que causa sombra. Em geometria, aprendemos que dois pontos determinam uma reta. E que bastam dois pontos para determinar qualquer reta. Todos os outros pontos de uma reta estarão perfilados com os dois pontos extremos. No caso da luz e de sua sombra, existirão sempre três pontos em questão. São eles: a fonte, o objeto e a sua sombra. Esses três pontos estão sempre contidos na mesma reta. É a história da lua cheia, do sol e do *Kuarup*. Para a lua estar cheia, eu devo estar entre ela e o sol. Contido na reta formada pelo sol e pela lua. Nessa reta, entre esses dois pontos, eu tenho que estar. Obrigatoriamente. Ou estou ali ou a lua não estará cheia. Ali também estará o

nariz da Marlene. Ele, o nariz, estará entre o refletor e a sombra que ele, nariz, projeta. Eu, entre o sol e a lua; e a ponta do nariz da Marlene D., entre a fonte e a sua sombra. Como a luz se propaga em linha reta e como dois pontos determinam uma reta, basta ter dois desses pontos para determinar o terceiro. Não importa que a fonte seja o sol ou o refletor que nos serve de ataque. Não importa que o assunto seja a lua ou a ponta do nariz da Marlene ou o bigodinho de Hitler. Fosse eu pequenininho, me posicionaria na ponta do nariz dela, olharia para a sombra que faço nos seus lábios e teria certeza de que o "refletor misterioso" do Von Sternberg estaria exatamente às minhas costas. Como o sol. Como a lua. É esse exercício de relatividade e raciocínio espacial que devemos fazer o tempo todo. Quanto à direção do ataque, interessa apenas saber qual relevo queremos dar ao assunto. Não é preciso ironizar D. Marlene fazendo-se "pequenininho" para descobrir todos os seus segredos. Basta saber que a luz funciona assim e exercitar-se em viajar pelo espaço sem sair do lugar. O fotógrafo, sem deslocar-se, deve ser capaz de visualizar que, para conseguir tal sombra, de tal objeto, necessita de tal fonte em tal lugar. Nessa fase do raciocínio, saber a que distância do objeto colocará o refletor é irrelevante. Estamos lidando só com a direção. A natureza e a intensidade virão depois.

Por onde atacar

O ataque e sua sombra determinam uma reta. No meio dessa reta, a atriz. O ataque deve vir sempre de uma única fonte. Se for necessário usar vários ataques, faça com que eles pareçam um só. A um ataque corresponderá uma sombra. Única. Quando se decide por onde atacar, há que se concentrar todos os esforços para que esse ataque seja eficaz. O ataque eficaz é o que produz a sombra desejada. E só ela.

A função do ataque é dar relevo. Para haver relevo, há que haver sombras. Se a frase é evidente, a posição do refletor também é: 90° em

relação à câmera. Ou melhor, entre 90° e 45° em relação à câmera. Isso já não é tão evidente. Para quem não tem o hábito de raciocinar espacialmente, uma frase do tipo "90° em relação à câmera" é de desencorajar. É daquelas fórmulas cabalísticas que só fazem sentido para quem já sabe o que elas querem dizer. Não há outro recurso à mão para tornar a frase clara, a não ser os velhos e bons sol e lua. Como sempre, a câmera estará na Terra. A lua cheia será o assunto. Sem falar de geometria ou ângulos, coloque-se na posição da câmera. Olhe de frente para a lua cheia. Como já sabemos, nessa posição o sol estará nas nossas costas. Mesmo à meia-noite, quando a lua estiver no ponto mais alto do céu, ainda assim o sol estará atrás de nós. Estará, na realidade, iluminando o Japão. Lá, será meio-dia. Para estar de verdade de frente para a lua e de costas para o sol, você deveria estar deitado no chão olhando para cima. Estaria, então, de costas para o Japão e de frente para a lua. Nessa posição, o sol, ou um refletor que estivesse nas nossas costas, daria uma iluminação sem relevo, sem sombras: uma lua cheia. Se olhássemos a lua nessas condições com um telescópio, veríamos somente uma claridade muito intensa. Nenhuma cratera. Nenhuma montanha. Nenhum relevo. Para que os relevos apareçam, é necessário que o refletor esteja em alguma posição que não aquela em que estaria enfileirado com a câmera e a atriz. A partir do momento em que o refletor sair de trás da câmera e se deslocar para qualquer outra posição, começará a projetar sombras. Quanto mais de perfil para a câmera ele estiver, sombras mais longas produzirá. Enquanto o refletor estiver atrás da câmera, fará pouca sombra e produzirá poucos relevos. Quando o refletor chegar aos 45° em relação à câmera, estará na posição ideal.

Entender qual a posição de um refletor a 45° em relação à câmera é fácil. Bastaria fazer um desenho. Difícil é *sentir* o que ele ilumina dessa posição. Para isso, olhe para o seu braço. Acenda um fósforo com a mão direita. Sempre olhando para a frente, como se você fosse a atriz e a câmera estivesse bem na sua frente, estique o braço para o lado até onde você não possa mais ver a chama do fósforo. Feche o

olho direito. Vá aos poucos rodando o braço para a frente até ser capaz de ver o fósforo com o olho esquerdo, no limite do seu campo de visão. Aí estão os 45° em relação à direção que você está olhando. Se você colocar um refletor mais ou menos nessa posição em relação à atriz, estará atacando a 45°e fazendo o que é mais importante: iluminando seus dois olhos. É só por isso que se ilumina a 45°. Para a luz bater nos dois olhos. Os 90° são um pouco mais para lá. Lá onde não se via fósforo nenhum. Essa posição mais para lá, que parece vaga, é, na realidade, de grande precisão. Ela pode ser definida pela seguinte referência espacial: enquanto você puder ver o refletor, com qualquer um dos seus dois olhos, ele estará *até* 90°, no máximo. Assim que desaparecer, terá passado dos 90°. É lógico e simples. Em linguagem do dia-a-dia, você diria que o refletor está "na minha frente ou ao meu lado". Quando o refletor passar dessa linha, estará *atrás* de você. A partir daí, o refletor estará em posição de contraluz. Enquanto o refletor estiver *de frente,* ele o estará incomodando por estar iluminando diretamente seus olhos. Incomodando a nós, mortais. Aos atores, nunca. É isso que eles mais procuram: a luz nos olhos. Como girassóis, sempre se virarão na direção da luz. Qualquer ator sabe o que é bom para ele: olhos brilhantes, luz nos olhos.

Então, qual seria a melhor posição para o ataque? Resposta simples, prática, direta e, sobretudo, que nenhum manual de fotografia nunca dá: *pra lá do nariz da atriz.* Há que ter pretensões literárias. Evitar escrever sem elegância, mas, neste caso, não há como escapar. Nada pode substituir a frase "pra lá do nariz da atriz". Esta é a realidade que se deve manter em mente quando se ilumina um rosto. A cada vez que se começa a iluminar uma pessoa, é preciso ter um ponto de partida. É preciso saber se o ataque está sendo feito de maneira que dê relevo e beleza ao mesmo tempo... ou não. Essa preocupação se resume a esta frase: Estou com a luz *pra lá do nariz da atriz?* Todo *slogan* traz em si uma idéia longa atrás da sua simplificação. Essa simplificação, a do nariz da atriz, pode parecer indevida. O único meio de checar se a simplificação é válida é testá-la na prática, ver se a idéia original é boa e se

pode ser simplificada pelo *slogan* sem perder a verdade. Se não, não valerá como *slogan*. Se não for válida em todas as situações, então necessitará de novas explicações. Nesse caso do *slogan* "pra lá do nariz da atriz", poderia haver uma maneira mais clara de explicar como e por que a luz deverá vir de *um ponto mais afastado do que aquele a que se dirige o olhar da atriz?* Essa pequena tentativa de explicar o "pra lá do nariz" já dá uma idéia do que seria dizer isso de maneira mais elegante e menos sucinta, mas, mesmo se a primeira simplificação for válida, existem outras que podem ser feitas. A próxima é a seguinte: *se a câmera estiver à direita da atriz, a luz estará à sua esquerda.*

Eu poderia, afinal de contas, fazer um desenho, um esquema, usar uma foto, mas acho que nas ilustrações usadas para explicar um texto reside o cerne das restrições que se fazem, veladamente, a Leonardo da Vinci. Diz-se que seu saber era empírico e não científico, matemático. Da Vinci acreditava que seus textos eram dispensáveis e que o fundamental eram os desenhos que os acompanhavam. Aliás, nunca diria que os desenhos acompanhavam os textos; diria o contrário. O desenho era o principal; o texto, coadjuvante. Hoje em dia, essa forma de apresentar idéias é a que prevalece. Cada vez mais, os textos acompanham as ilustrações. Estou convencido de que os dois são inconciliáveis num mesmo livro. Um texto necessita de concentração para ser entendido. Não se trata de nenhum esforço especial, é só uma questão de adaptação ao sistema em que se está estudando. Ler, por um lado, e avaliar uma foto, por outro, são dois sistemas diferentes para adquirir informações. É como um livro novo que começamos a ler. Quando acabamos com um escritor e começamos a ler outro, necessitamos de um período de adaptação. Há que se dedicar um tempo, ler umas dez páginas, para poder entrar nesse novo mundo. Toma tempo e concentração, mas, de repente, entramos no seu mundo e aí aparecem afinidades e prazeres que irão durar até a última página. Assim é também com texto e ilustração. É como se estivéssemos lendo dois livros em paralelo. Um é denso e difícil. É o texto. O outro, imediato e superficial. São as ilustrações. Cada vez que

passamos de um para o outro, vem a dispersão. O exemplo mais evidente da facilidade e superficialidade das ilustrações são as enciclopédias. Ilustradas. Abrimos um fascículo que veio junto com o jornal do dia. Num relance nos interessamos por Alexandre, o Grande, o Alentejo e a Varig. São os verbetes que tiveram a sorte de ter fotos a acompanhá-los. Já Abdulmedi II ou Juno ou Wagner, sem fotos, ficarão relegados ao dia em que for necessário, realmente, saber algo sobre eles. Se ainda houvesse dúvida sobre a diferença inconciliável entre texto e foto, eu apelaria para *a Bíblia,* que só tem ilustrações na versão "para crianças". Ilustrar *o Alcorão ou a Torci é* idolatria, sacrilégio passível de pena de morte. Não apelo para as escrituras por fé, mas sim porque certas coisas nas revelações são de grande saber prático. Comer porco fazia mal. Então não podia. Ler vendo figurinha também não pode. Faz mal. Continuemos, então, neste livro sobre fotografia sem fotografias, sem desenhos ou esquemas de luz. Ele será como os livros sagrados, onde só nos permitem usar palavras. A razão prática para usarmos apenas palavras é que elas podem ser levadas na cabeça. As figurinhas têm que ir no bolso. Amassam-se e perdem-se.

O bom ataque, então, virá de onde? Virá, como na *Bíblia,* de onde for melhor para todos. De onde causar menos mal. De onde tiver o melhor uso para os homens. Finalmente, virá de onde a luz ficar mais bonita (para as mulheres).

Pra lá do nariz da atriz

com

a luz iluminando seus dois olhos

e

se a câmera estiver à direita da atriz, a luz estará à sua esquerda.

Com essas três coordenadas, o ataque colocou-se sozinho na sua posição. Na sua melhor posição. Estando a luz *pra lá do nariz da atriz* e *iluminando seus dois olhos,* cumprirá as duas funções principais do ataque. A primeira função é dar relevo. Este acontece pelo fato de o

refletor estar iluminando o rosto de uma direção em que se mostram todos os relevos do rosto. Concordamos que a luz, para dar algum relevo, deverá estar ao lado da câmera, nunca atrás. Quanto mais para o lado da câmera estiver, mais relevo dará. Imaginemos agora que a atriz esteja olhando para a esquerda da câmera. Para algum ponto que se encontra à nossa esquerda. Nesse caso, seu nariz estará apontando, igualmente, para a nossa esquerda. Se colocássemos a fonte de luz entre a atriz e a câmera, *para cá do nariz da atriz,* a luz estaria apontando praticamente na mesma direção da câmera. Estaria iluminando o rosto da atriz de frente. Conseqüentemente, o nariz não teria relevo, nem a testa, nem a maçã do rosto. Nada teria relevo. A partir do momento em. que a fonte de luz passar *para lá* da direção em que o nariz aponta, tudo, de repente, terá volume.

No outro extremo, caso a luz estivesse tão para lá do nariz da atriz que não iluminasse nenhum dos dois olhos, não estaria mais cumprindo a segunda função do ataque, que é fazer brilhar os olhos. A luz estaria então de tal maneira de frente para a câmera que teria se tornado outro tipo de luz. Não iluminaria nem um pouco o rosto da atriz. Não seria mais um ataque, e sim um contraluz. A segunda função do refletor de ataque é esta: iluminar os olhos. Sem olhos, sem alma. Como as esculturas. Por melhor que sejam as esculturas, luz nos olhos elas nunca terão. É aí que a pintura leva vantagem sobre a escultura. No brilho dos olhos. É aí que gostaríamos de emular os pintores. Na impressão de realidade interior que vem dos olhos. Na luz que brilha nos olhos dela.

É claro que é preciso relativizar e dizer que o ataque não foi condenado a ficar parado ali no ar, cumprindo essas funções que foram descritas. Qualquer outro lugar é válido, desde que seja consciente e voluntário. E que fique bonito. Só não se pode esperar que um rosto ganhe volume se for iluminado com uma luz atrás da câmera. Nem que os olhos brilhem se não receberem luz.

Já que tocamos no assunto das outras direções possíveis para se iluminar, vamos a duas exceções que são clássicas e úteis. Escolhi es-

tas duas exceções por estarem em contradição com as prescrições acima e por darem resultados muito bonitos. A primeira exceção é um ataque sem relevo. A segunda, um ataque que não ilumina os olhos.

Cone of youth

> Para as atrizes que querem saber se estão sendo bem fotografadas, eu diria o seguinte: quanto maior for a luz que você estiver vendo, melhor você vai ficar. Quanto mais velha você for, maiores luzes é melhor você ver. Se o câmera estiver cercada de grandes luzes por todos os lados, e por cima, e por baixo, e por um lodo, e pelo outro, aí, então, você vai ficar linda. Esse é o *cone of youth,* a fonte (de luz) da juventude.

O primeiro exemplo de ataque não-ortodoxo é o uso de uma luz sem relevo: *o cone of youth*. (Em inglês mesmo, pois foi dos Estados Unidos que veio esse nome. Para português, ainda não traduziram. Seria algo como "cone da juventude", mas ficaria tão sem autoridade que seria como traduzir o nome do grupo de *rock* The Doors para Os Portas.) Esse ataque não-convencional é um bom exemplo e uma empulhação ao mesmo tempo. É um bom exemplo, pois o *cone of youth* é a luz usada para rejuvenescer as atrizes que necessitam de uma ajuda. A empulhação fica por conta do nome. *Cone of youth é* um daqueles termos que são jogados no meio da arena como se fossem uma fórmula mágica, conhecida apenas pelos poucos que tiveram acesso ao saber. No entanto, é um artifício simples e fácil. Antes de ensinar o "truque", porém, vamos ver se não chegaríamos a ele sozinhos?

Uma velha atriz (Aqui não vai nenhum preconceito. Para que usar um cone da juventude para uma jovem atriz com a pele impecável?) tem que tipo de problemas? Rugas. Rugas, papadas e pés-de-galinha são dobras. Dobras são relevos. Se é para não ter revelo, como já vimos antes, na lua cheia, a luz tem que estar atrás da câmera. Mas, se essa luz fosse uma luz dura, que viesse de uma fonte de luz pontual, como a luz

vinda de um pequeno refletor único, essa luz tiraria uns relevos e reforçaria outros. Aqui, no caso da atriz com algumas pequenas rugas, não queremos relevo nenhum, nenhuma sombra. Precisamos de uma luz que ilumine e não faça sombra. Essa luz é a grande difusão. Em vez de uma fonte de luz pontual, precisamos de uma grande área de luz difusa, de frente para a atriz. Além de estar de frente para a atriz, a luz tem que vir, para não dar relevo, de todas as direções: de cima e de baixo, da direita e da esquerda. Da direita e da esquerda não há problema, pois é só colocar uma fonte de luz difusa de cada lado da câmera. De cima também não haverá dificuldade. É o lugar tradicional de onde se ilumina. De baixo, é o problema. Essa fonte de baixo é dispensável, mas útil. É ela que dará um brilho nos olhos e apagará os últimos relevos das sombras sobreviventes. Mas é aqui que teremos problemas. Para estar de frente para a atriz essa luz teria que estar na frente da câmera. Na frente, não é possível. Não esqueçamos que é necessária uma gran-de fonte de luz. Uma grande difusão de mais ou menos dois metros por um. Parece que essa fonte de luz estaria atrás da câmera. Mas estando atrás da câmera, ela estaria criando a sombra da câmera, ou, pelo menos, diminuindo a intensidade da fonte. Ora, restou uma posição, *em volta da câmera.* Pois é aí, exatamente em volta da câmera, que estará o *cone of youth.* É por isso que se chama cone: a grande fonte de luz, composta por quatro difusões, uma por cima, uma por baixo, outra pela direita e uma quarta pela esquerda, formam a base do cone (parece mais uma pirâmide, mas passemos). A atriz é o vértice. A câmera está na base do cone, olhando o vértice. Por dentro. Para ser mais preciso, o nome deveria ter um sobrenome. Deveria ser *lying cone of youth, o* cone da juventude deitado. Eu acho que teria sido mais fácil dizer que, para iluminar uma senhora atriz, de quem se quer atenuar as marcas da idade, deve-se usar uma luz difusa, vinda de todas as direções. E ponto.

Uma precisão técnica se faz necessária. Uma fonte de luz colocada abaixo de uma câmera pode causar um problema inesperado. Qualquer fonte de luz gera calor. O calor aquece o ar, que começa a vibrar e subir. Esse ar, ao passar pela frente da câmera, vai fazer a imagem

tremer. É o mesmo efeito que acontece nas imagens de deserto que se vêem nos filmes das Arábias. Para evitar isso, uma fonte de luz que for colocada abaixo da câmera, entre a atriz e a câmera, deve ser rebatida. Assim, a luz virá por baixo, estará entre a câmera e a atriz, mas as fontes de luz de verdade, que são os refletores e que geram calor, estarão fora da linha de tiro.

SBALLAF, OSLANAF, STABAFF

A segunda exceção de ataque não-convencional é uma iluminação *sem* ataque: o SBALLAF. Aqui outro nome em inglês. Mas a razão de usar o inglês aqui, neste caso, é o contrário da usada no cone da juventude. Não é para constranger ou esconder um saber. É para ser claro e direto. A história é a seguinte: Jordan Cronenweth, fotógrafo do *Blade Runner,*[10] quando foi questionado sobre como fez a fotografia do filme, saiu-se com uma resposta curta e precisa. "*Strong back light, low angle fill*". E mais não disse. Esperava-se uma longa explicação de como ele teria chegado ao conceito da luz do filme, de como teria se enquadrado nas teorias de pós-modernidade usadas para explicar o visual do universo futurista da produção. Não, nada disso. SBALLAF: *Strong Back Light, Low Angle Fill* (contraluz forte, compensação de baixo). Era tão boa e simples a explicação que Alexandre começou a usá-la como se fosse uma sigla. SBALLAF! Passou, também, a simplificar. Sua luz e suas explicações. Em vez de usar complicadas teorias sobre *luz psicológica* como o Storaro, ou palavras mágicas como *relação de contraste,* que povoam as conversas de fotógrafos, ficou fascinado com tamanha objetividade e clareza. SBALLAF. Para velhos fotógrafos, basta isso. O resto é para os novos. Se você faz parte do grupo dos primeiros, não precisa da explicação que se segue, e, na

---

[10] Direção de Ridley Scott (EUA, 1982).

realidade, nem terá tido paciência de chegar até aqui neste livro. Para os outros, aqui está ela: a explicação.

Qual seria o resultado de uma iluminação sem ataque, só com um contraluz forte e uma compensação vinda de baixo? Uma revolução? A revolução provocada pela fotografia do *Blade Runner?* Nem deveria ter sido tanto. Essa luz descrita acima é o nosso dia-a-dia dentro de casa, *de noite*. De noite, com a luz acesa no teto no meio da sala, a luz cai na cabeça das pessoas, e não ilumina o rosto. Logo é um contraluz. A mesma luz que veio do teto bate no chão e volta rebatida e difusa para iluminar os rostos. Essa luz vem de baixo para cima. É uma compensação vinda de baixo. A diferença da fotografia do *Blade Runner* para o nosso dia-a-dia está, por um lado, na intensidade. O contraluz era muito forte. E, por outro lado, na direção de onde vinha a compensação. A compensação vinha muito de baixo. A verdadeira revolução estava na gradação dessas luzes, que é assunto para se discutir em outro lugar (no capítulo sobre relação de contraste). Aqui, fica uma idéia de como se pode iluminar cenas noturnas, de interior/ noite, sem cair na luz teatral, que é aquela que vem de cima e toca os atores direto no rosto. É teatral, pois nada na vida é iluminado assim, e tudo no teatro é. O SBALLAF, se for usado sem as gradações extremas do *Blade Runner,* pode ser usado para dar uma impressão de realidade em qualquer cena de interior/noite.

Depois de passar a usar essa sigla, Alexandre inventou outras duas: o OSLANAF e o STABAFF. O OSLANAF é a luz que vou descrever no próximo capítulo. É o ataque ideal: uma grande difusão de um lado só *(One Sided Light),* mas com o detalhe de não ter nenhuma compensação *(No Fill).*

A terceira sigla, o STABAFF, parece também tirada do inglês, mas é português mesmo. Uma onomatopéia. É a luz mais usada por maus fotógrafos e por bons fotógrafos quando estão com pressa. Consiste em colocar um refletor de cada lado da câmera e... *stabaff* ! Mandar tudo de proa na cara do ator. Não é elegante. Não é bonito fazer isso. Não embeleza as atrizes nem ajuda os atores, mas é uma das

luzes mais usadas ao final daqueles dias, quando se está com muita pressa. É a luz universal dos apressados. Muito usada no fotojornalismo mundano e na televisão quando algum ator está numa área mal iluminada. Conta-se que já se ouviu aquela voz de deus, que sai de dentro da *suite,* ordenar: "Ô Coisa, queima mais o Tarcísio ali". Nesse caso o iluminador faz o que lhe foi mandado, coloca um refletor atrás da câmera e queima mais o Tarcísio, que devia estar com um nível de luz insuficiente. É também um STABAFF aquele *flash* assassino que vem colocado em cima da máquina de fotografia e que dá naquelas fotos de capa de *Contigo*. O equivalente em cinema são os dois minibrutos, um de cada lado da câmera. Essa luz, que é desprezível e fácil de ser feita, é usada em diversas ocasiões. É também a luz básica do fotógrafo interventor . O fotógrafo interventor é aquele fotógrafo que passa a vida sendo mandado de um lado para outro do mundo para intervir em algum filme em que o fotógrafo titular foi despedido. Em geral é por causa da pressa. O produtor acha que o fotógrafo está sendo mole, que não está cumprindo seu plano de trabalho. Acusa então o fotógrafo de estar "fazendo arte", atrasando a filmagem, e o despede. Aí entram em cena as duas coisas: o fotógrafo interventor e o STABAFF. Sempre. De proa. *Stabaff !* Bem no meio da cara! *Paf !*

Da direção da compensação

A compensação é o drama. É a técnica. É a continuidade. Fotografia é contraste. A compensação é o contraste. O ataque dá relevo. O ataque é a primeira luz que se coloco. O ataque é a luz principal, mas é na compensação que está o clima da fotografia. Tudo que se diz quando se quer descrever uma imagem é em função da compensação. Por exemplo: o cinema *noir*. E *noir* porque não tem compensação. Nele, as sombras são negras. A compensação é o brilho nos olhos dela. A compensação está sempre atrás da câmera. Sua luz não se vê, se sente. Em compensação, a natureza da compensação é constante. A compensação é sempre difusa.

A compensação, por si só, nunca é de mais ou de menos. Ela se define, sempre, tonto em direção quanto em intensidade, em função do ataque. E na compensação que está o erro ou o acerto do fotógrafo: compensação demais, desaparece o relevo; de menos, não se vê nada nas áreas de sombra.

Depois de deixar clara a função do refletor de ataque (que é modelar), vamos entrar na compensação. Os nomes, tanto em português, "compensação" (que é o mesmo em francês, *compensation),* quanto em inglês, *fill light, são* bem escolhidos, e já dão uma boa pista sobre a função desse refletor. Compensar pressupõe uma ação para equilibrar uma outra ação que já foi exercida. O verbo *fill* quer dizer "encher". O nome em português foi escolhido a partir da idéia de que, para uma ação (a colocação do refletor de ataque), seria necessária uma reação. Essa reação seria a colocação de um segundo refletor, que compensasse o efeito do primeiro. Qual efeito? Conhecer a expressão usada em inglês para designar esse refletor vai nos ajudar a não mais esquecer a sua função. *Fill light* seria, numa tradução deselegante, luz de enchimento. Felizmente, as traduções do inglês não são usadas. Seria ridículo chamar *key light* de luz-chave e *fill* de enchimento. Quem estudou fotografia em inglês não traduz. Chama *key* de *key* e *fill* de *fill*. Fazem isso mesmo quando o resto da frase vem em português. Ao contrário da escolha da nomenclatura em português e francês, a palavra em inglês foi escolhida não em função do refletor de ataque, mas pensando na função específica desse novo refletor. *Fill:* encher. Encher o quê? De quê? Encher a sombra de luz! Que sombra?, perguntaria um leitor desavisado, mas se juntarmos as duas nomenclaturas, francesa e inglesa, a idéia ficará clara para sempre: *encher de luz a sombra causada pelo refletor de ataque. Compensar a ação do ataque. Encher as sombras do ataque.*

Se a função fica clara em poucas palavras, o uso ainda não é tão evidente. Como poderíamos iluminar as sombras? À primeira vista parece uma iluminação de alta precisão. Direcionadíssima. Como seria possível fazer uma luz que iluminasse somente as sombras? Não há com que se preocupar. Não iluminamos só as sombras. O refletor

de compensação iluminará não só as sombras, mas também as áreas já iluminadas. A compensação terá uma quantidade de luz, que chama-remos de *luz adicional,* que iluminará, mais um pouco, a área já iluminada pelo ataque. A compensação incidirá sobre as sombras, mas também sobre a luz dos outros refletores. Só essa constatação já seria suficiente para determinar a posição e a direção do refletor de compensação. Como ele está colocado para *encher* as sombras do ataque, deverá estar numa direção, senão oposta, pelo menos diferente daquela do refletor de ataque. Diferente até que ponto? Se o refletor de compensação estivesse diametralmente oposto ao ataque o que aconteceria? Lembre-se do cubo. Da câmera, só vemos três faces. Se o ataque está iluminando uma face, um outro refletor, colocado diametralmente oposto a ele, estará iluminando uma face do cubo que não está sendo vista da câmera. Uma face oculta para a câmera. Quer dizer, uma face que não nos interessa a mínima iluminar. O fundamental é nunca se esquecer do *a partir da câmera.* O mundo fora do quadro não existe. Em fotografia, tudo só se define depois de visto através da câmera. Só assim podemos *ver* que sombras queremos iluminar: são as sombras causadas pelo ataque. Se é nessas sombras que queremos atuar, é com um refletor de compensação *atrás* da câmera que teremos mais efeito. A compensação estará sempre atrás da câmera. Acima ou abaixo. Ou um pouco ao lado. Ou em todos esses lugares ao mesmo tempo. Onde está a câmera, está a compensação. Ela está lá para isso, para que, vistas da câmera, as sombras sejam densas ou delicadas, negras ou cinzentas, ou brancas, ou mais ou menos. Como o fotógrafo resolver que deverão ser.

Existem problemas. Se esse refletor de compensação for muito for-te, teremos um excesso de luz adicional. A luz que seria apenas para iluminar as sombras teria um efeito inesperado e involuntário. O exemplo mais comum desse erro é o ator ficar com dois narizes. Duas sombras de nariz. Uma sombra projetada para a direita e outra para a esquerda. Esse erro não é causado apenas pelo mau uso da compensação. São, na realidade, três erros em cascata. Errou-se em tudo que é

possível errar. Na intensidade, na natureza e na direção da luz. Aqui, vou tratar, especificamente, de um erro recorrente na direção da compensação. Para não ficar com coisas pendentes, porém, vou falar dos outros erros, ocorridos nos outros componentes. Dos dois primeiros, rapidamente. Errou-se na intensidade ao se colocar uma quantidade excessiva de luz. A compensação é uma luz para ser usada com discrição. Não pode denunciar-se por excesso. A função da compensação é dosar a intensidade da sombra causada pelo ataque. Se essa luz de compensação for muito forte, denunciando a sua direção, ela será sentida como uma segunda fonte de luz. Seria um segundo ataque. Um erro. O erro aqui é o equivalente a termos dois sóis iluminando, ao mesmo tempo, uma pessoa ao ar livre. Nunca se viu isso. A não ser em filmes de ficção científica. Viam-se dois sóis, num planeta lá daqueles, no primeiro *Guerra nas estrelas.* Viam-se os dois sóis no céu, mas não se via o efeito dessa luz no ator. Perdeu-se uma boa oportunidade de mostrar, definitivamente, na tela, o erro de se atacar um assunto com dois ataques. Ou, no caso mais Terra a Terra, o erro de se usar uma compensação tão forte quanto o ataque. Isso é comum na iluminação de teatro e já está até incorporado pelo público. Mas o mesmo público, quando vai ver um filme, não aceita a luz teatral. Uma das exigências da boa foto-grafia é que não se veja a compensação como uma segunda fonte de luz. Senti-la é suficiente. Os técnicos saberão que ela está lá. O público, não. Para a compensação não ser percebida, é necessário atuarmos nos três componentes. O segundo componente é a natureza da luz. O erro mais comum que se comete é a escolha do refletor. Se for uma fonte de natureza *dura,* um refletor de luz direta, causará sombras. Sombras que, somadas às sombras do ataque, causarão duplas sombras no rosto e no cenário. São aquelas sombras, em tamanho natural, que seguem o ator pelo cenário. Almas gêmeas e negras que o perseguirão aonde quer que ele vá. Isso acontecerá se a compensação for feita com luz dura. Por ser dura, causará sombras. Não fará diferença se essa luz for forte ou fraca. Luz dura, sombra definida. Para não se denunciar, a compensação deverá ser, primeiro, mais fraca que o ataque. Essa é a intensidade correta

da compensação. E segundo: difusa, para não causar sombras. Essa é a natureza correta da compensação.

Para se conseguir uma luz assim discreta, existem dois tipos de fonte de luz: a difundida e a rebatida. As duas têm uma natureza delicada e fazem pouca ou nenhuma sombra. São geradas a partir de fontes diferentes. O que chamamos de luz *difundida* é *o* resultado de um difusor colocado na frente do refletor. Obtém-se a luz *rebatida* atacando *qualquer superfície que rebata luz. A* segunda é mais eficaz como luz *invisível*. É, porém, muito fraca e de pouca penetração. Já a luz difundida através de difusores causa alguma sombra por ter mais penetração. Finalmente, o terceiro erro cometido no planeta de dois sóis foi a direção. Se o refletor de compensação não estiver *atrás da câmera,* algo ficará na sombra. Digamos que o ataque esteja à esquerda da câmera. Se a compensação estiver à direita, muito à direita, alguma parte da face do ator acabará ficando sem nenhuma iluminação. Para visualizar isso, peçamos, de novo, ajuda ao mundo da lua. Imagine como seria iluminada uma lua do planeta de dois sóis. Esses dois sóis seriam um normal e outro mais fracote. Imagine agora que a lua está com cada um desses sóis de cada lado. Um faz uma lua minguante pela direita. O outro faz o mesmo pela esquerda. Ficaria uma lua duplamente minguante, e com uma parte completamente preta. A parte que ficaria preta seria justamente a mais importante, aquela que estaria voltada para nós. Para a câmera. Mantendo o ponto de vista na Terra, imagine que colocássemos esse segundo sol, o fracote, atrás da Terra. Não importaria mais onde estivesse o sol forte; estando o fracote atrás da câmera, a lua teria agora, sempre iluminada, a face voltada para nós. Essa é a face que conta. É nela que se encontram os olhos do astro. É aí que a compensação mostrará seu valor. Nos olhos. É aí que ela vai brilhar. Esse é o outro alinhamento mágico da fotografia. Os olhos, a câmera e a luz que os faz brilhar: a compensação. E um brilho diferente do brilho do ataque. O ataque faz aquele pontinho brilhante. A compensação faz o branco dos olhos aparecer. Por ser uma luz discreta, não iluminará todo o rosto de maneira

perceptível, mas renderá o máximo no branco dos olhos. Quanto maior for a área da fonte de luz da compensação, mais brancos e vivos serão os olhos. Por vezes, o ataque nem tocará no rosto do ator, mas ainda assim todo o seu jogo estará visível nos seus olhos, que brilham, sutilmente, graças à compensação que está atrás da câmera. *O atrás* aqui é magnânimo; pode ser atrás, literalmente, ou ao lado, colado na câmera. Ou acima. Colado na câmera. Ou abaixo. Claro, colado na câmera. É justamente aqui, abaixo da câmera, que a compensação fará seu mais belo efeito. Vinda assim de baixo, uma luz que seja larga e branda fará o branco dos olhos brilhar. É emocionante. Isso acontece por serem os olhos o espelho da alma. Um espelho convexo, é verdade, mas, ainda assim, um espelho. As superfícies convexas refletem a luz como se fossem pequenos pontos muito luminosos. Por causa disso, a imagem do sol, refletida num automóvel, que é formado por uma série de espelhos convexos, é uma série de pontos luminosos ofuscantes. A única maneira de iluminar um automóvel é com uma única e enorme fonte de luz difusa. Com os olhos, se dá o mesmo. Para que a luz ilumine a totalidade do branco dos olhos é necessário que essa fonte seja difusa, grande, e que esteja próxima a eles. Só um lugar, no espaço, corresponde a essas coordenadas. Abaixo da câmera e próximo do ator e de seus olhos.

Por todas essas razões, a luz da compensação estará sempre atrelada à câmera. Acima, abaixo ou dos lados dela. Sua posição é definitiva: junto à câmera. Sua direção também: na direção do ator.

Da direção do contraluz

Essa direção da luz é, com certeza, a de mais fácil compreensão. A sua posição já está descrita no próprio nome. Quando se posiciona um refletor em contraluz, fica implícito que ele estará na direção contrária a tudo o mais que estiver na filmagem. Na contramão. Se tudo *no set* está apontado em uma direção, é na direção oposta que se

colocará o refletor de contraluz. Esse é o sentimento que a palavra nos dá. É uma palavra que já desbordou da fotografia para o dia-a-dia de todo mundo. O sol, quando entra pelo pára-brisa da frente do carro, cegando-nos, será descrito até por uma pessoa que nunca pensou em fotografia como *um sol em contraluz*. Não? Estaria eu exagerando quanto à universalidade do conhecimento do contraluz? Bom, se esse for o seu caso, se você nunca tiver ouvido falar de contraluz, este texto otimista sobre o conhecimento universal do contraluz já terá servido de introdução ao assunto.

O sol, de novo, nos deu uma pista de como iluminar um assunto. E isso com um exemplo definitivo: o sol, entrando pela janela da frente de um carro, é uma imagem radical da posição e dos problemas enfrentados ao se posicionar um refletor em contraluz. A primeira imagem, e a mais importante, é a posição espacial do contraluz. O caso do sol entrando pela janela da frente do carro nos dá duas pistas sobre como definir o que chamei de *posição espacial do contraluz*. As pistas são as seguintes: *entrando e janela da frente*. Se a luz está entrando pela janela da frente, isso pressupõe que existe a frente de alguma coisa. Essa coisa não é nem a atriz que está sendo iluminada, nem o olho do diretor de fotografia que está iluminando a atriz. Essa referência de *pela frente* é em relação à câmera. É em função da direção em que a câmera está apontando que pensaremos em frente e costas. O contraluz estará na direção oposta àquela em que está apontando a câmera. É por isso que ele, eventualmente, estaria *entrando* pela *janela da frente*. A câmera, no caso do exemplo acima, quando o sol ofuscava o motorista, seria o próprio motorista. Esse ofuscamento é o problema que pode causar um refletor em contraluz. Não vamos deixar o problema para depois. Ele é de simples solução. Está em todos os carros e todas as cabeças. Nos carros, é o quebra-luz. Nas cabeças, os chapéus. Chapéus, bonés e sombrinhas são quebra-luzes. Iguais aos dos carros. Qualquer solução que se encontre para a luz não bater na lente é válida. No nosso caso, dos humanos, não necessariamente fotógrafos, nossa lente é o olho. Deus achou que a testa seria o suficien-

te para não deixar a luz do sol nos ferir o olho. Nós, não. Inventamos os chapéus para nós e o pára-sol para as câmeras. Ninguém suporta luz no olho. Ou na lente. Fere o olho e destrói a imagem da câmera.

Resolvido o problema de usar o contraluz sem ser ofuscado, vejamos sua função. É histórica. A função do contraluz é histórica. E é a seguinte: *separar o assunto do fundo*. Vou explicar em detalhes por que a função do contraluz é histórica e também como ela atua para separar o assunto do fundo. Assim como o ataque e a compensação tinham *slogans* para ajudar-nos a lembrar suas funções (o ataque modela, a compensação é o drama), também o contraluz tem o seu: *o contraluz separa o assunto do fundo*.

Primeiro, à história. Nem sempre a fotografia foi em cores. Em preto-e-branco, todas as cores são traduzidas por tons de cinza. Isso é evidente. Mas é menos evidente que, em preto-e-branco, um rosa possa ser igual a um verde. Depende, é claro, de o rosa ser um rosa clarinho e o verde, um verde luminoso. Assim, eles poderiam sair na foto como um mesmo cinza. Imagine agora uma moça rebolando dentro de uma linda roupa de baiana verde e rosa. Qual não seria a surpresa do fotógrafo ao ver, na sua foto, este verde e este rosa se confundirem num mesmo cinza? O destaque *da* verde e rosa se tornaria assim um monótono vestidinho de uma só cor. Cinza. O que teria sido o sucesso do Carnaval na Rio Branco seria agora um fracasso nas páginas do *Cruzeiro, a Caras* da época do preto-e-branco. Mesmo em preto-e-branco, poderíamos dizer que o vestido verde e rosa se tornou monocromático, com as cores desaparecendo numa única tonalidade de cinza. Esse exemplo causaria apenas surpresa e não seria suficiente para mandar o fotógrafo para a rua, mas imaginemos outra imagem. Um ator moreno sendo filmado com uma floresta tropical ao fundo. Em preto-e-branco. O "moreno" aqui não está sendo usado como eufemismo. Apenas quer dizer que o ator porta uma bela cabeleira escura. Preta. Ao fundo, a verdejante floresta tropical. Esses dois elementos, numa foto em preto-e-branco, se traduziriam pela seguinte imagem: a cabeleira do ator se-ria vista como é, preta. E a floresta? Bom, o verde é a cor que menos

impressiona o filme em preto-e-branco. Logo, o verde da floresta também apareceria como preto. Desse jeito, o preto da cabeleira se confundiria com o preto da floresta. Na projeção do filme, teríamos uma imagem estranha: um ator com uma cabeleira se misturando com a floresta, na qual não se saberia onde começa o cabelo do homem e onde termina a floresta. Aí, sim, o produtor teria razão para despedir o fotógrafo! Tivesse o fotógrafo feito seu trabalho direito, colocando um contraluz bem no cocuruto do moreno e *presto!*. Teríamos formado em volta da cabeça do ator uma aura de luz que definiria, com precisão, qual preto fazia parte da cabeleira e qual seria o da floresta. Em outras palavras, o ator teria s*eparação* do fundo. Essa é a função do contraluz. Separar o assunto do fundo; ou melhor: separar *o cinza* do assunto do *cinza* do fundo. Essa função é histórica. Foi o resultado da necessidade de criar uma iluminação específica para uma determinada época. Aquela em que se filmava só em preto-e-branco. Hoje em dia, com a maioria dos filmes sendo rodados em cor, desapareceu a necessidade técnica de usar o contraluz. Tanto o vestido da passista da Mangueira quanto a cabeleira do moreno amazônico se separam pela cor. Cada elemento do cenário ou do figurino pode ser pensado só em função da cor. A sensação de três dimensões será dada pelas diferentes cores e não pela diferente luminosidade de cada tom de cinza.

Depois de visto o contraluz em sua posição histórica, vamos agora à sua posição propriamente dita. Onde se posiciona, no espaço (desta vez nada a ver com o espaço sideral), o refletor de contraluz? Onde devemos colocar um refletor para ter um efeito de contraluz? Voltemos ao *set* de filmagem. É o espaço em volta da câmera e do ator. Posicionada a câmera e o ator frente a frente e no mesmo plano, no chão, temos uma área que poderíamos definir assim: à direita ou à esquerda, na frente ou atrás, no nível ou acima do ator. Aos refletores, então. À direita do ator, escolhemos colocar o refletor de ataque. Conseqüentemente, o refletor de compensação irá atrás da câmera, ligeiramente à esquerda do ator. *Conseqüentemente* porque a compensação irá sempre atrás da câmera e do lado oposto ao ataque. Essas duas luzes

ocuparam todo o espaço que vamos chamar de *frente do ator*. Qualquer outro refletor colocado nessa área será redundante. Só iria reforçar ou o ataque ou a compensação. Olhando da câmera, posicionemos o contraluz. Quando falei do uso histórico do contraluz, usei um exemplo em que, para separar o ator do fundo, foi colocado um contraluz no cocuruto dele. Cocuruto, além de não ser uma palavra muito bonita, não é uma referência espacial muito concreta. Observando o estúdio, depois de colocado o ataque e a compensação, veremos que a área que nos sobrou para colocar o contraluz é bem grande. Qualquer lugar situado atrás do ator poderia hospedar um refletor de contraluz. Qualquer refletor colocado atrás do ator teria um efeito de contraluz. Tanto faz se esse refletor estivesse à direita ou à esquerda. Por baixo ou por cima. Vertical ou horizontal. Mas isso não quer dizer que só se deva usar um único refletor para fazer o contraluz. Tanto faz usar apenas um refletor atrás do ator ou usar dez; todos eles, os dez, ou o único, solitário, estarão em posição de contraluz. Por quê? Porque a posição denominada de contraluz não se define só em função da posição do ator. É a posição da câmera que é fundamental. Os refletores de ataque e compensação se definem por iluminar o assunto, apontando na mesma direção da câmera. O contraluz se define por estar na direção contrária àquela da câmera. Essa discussão, que pode parecer bizantina, tem suas razões. Elas são duas. A primeira é de uso prático. Um diretor de fotografia raramente coloca ele mesmo um refletor no lugar. São os eletricistas que se encarregam dessa tarefa. Para se comunicar bem com uma equipe, é preciso ter um vocabulário muito preciso; caso contrário, a perda de tempo é enorme. Se estivermos de acordo quanto ao vocabulário, basta uma palavra e a luz se fará. A segunda razão é a lógica. É essa lógica que permite ter um vocabulário preciso. E a lógica é a seguinte: em função da posição da câmera, olhando um ator, só existem três coordenadas para se colocar uma iluminação. À direita ou à esquerda, mais alto ou mais baixo e na frente ou atrás do ator. Qualquer outra definição espacial será redundante. Você pode ter vários refletores ocupando a mesma função, mas

não pode ter vários nomes para essa mesma função. Dois refletores fazendo um ataque, para um mesmo ator, serão dois refletores fazendo *um* ataque, e estarão na área em frente ao ator. O mesmo se passará com a compensação. O contraluz é um pouco mais sutil, pois em sua área sempre falta definirmos uma das coordenadas. Além de ser *atrás,* necessitaríamos dar, pelo menos, mais uma coordenada. Seria: contraluz da direita ou da esquerda. Você poderia, realmente, ter um contraluz iluminando somente o lado direito da cabeça do ator, ficando assim o lado esquerdo sem contraluz. Pela "geografia" da cabeça das pessoas, esse contraluz não lhe tocaria a orelha esquerda. Se quiséssemos iluminar, por trás, o lado esquerdo desse mesmo ator, seríamos obrigados a colocar um segundo contraluz. Essa subdivisão do contraluz existe. Os americanos batizaram esse segundo contraluz com um nome só deles, *kicker.*[11] É um segundo contraluz, que estaria *à esquerda* do outro. Um contraluz do contra.

É necessário conhecer também o uso artístico do contraluz. Depois de ter sido definido como uma *luz histórica,* é preciso saber que o contraluz não deixou de ser usado quando os filmes passaram a ser em cores. Como a cor é suficiente para *separar* um assunto do fundo, fica a impressão de que o contraluz deixou de ser necessário. Qual seria então o uso do contraluz em cores? Primeiro, continua-se a usar o contraluz exatamente com a mesma função de antigamente. Como uma luz que *separa* o assunto do fundo. Essa função, que era quase indispensável na fotografia em preto-e-branco, passou a ser uma opção quando se fotografa em cores. E uma opção é sempre uma opção artística. Não somos mais obrigados a usar o contraluz para separar duas áreas escuras, mas agora podemos usá-lo apenas para obter os efeitos que essa luz possibilita. Com um refletor em contraluz, conseguiremos louras mais louras e morenas com belos reflexos azuis em seus penteados. Primeiro as

---

[11] Na realidade, eles batizaram cinco tipos de contraluz. São eles: (1) *batklight,* a 180° em relação à câmera; (2) *rim,* a 157,5° em relação à câmera; (3) *kicker,* a 135°; (4) *liner,* a 112,5°; e, finalmente, *glow light,* um pouquinho pra lá dos 90° em relação à câmera. Meio confuso, não? É necessário ter uma linguagem precisa, mas essas subdivisões são excessivas.

louras. A experiência nos ensinou que, ao atacarmos as louras pelas costas, causamos bastante efeito. Como o contraluz ilumina a cabeça pelo alto e por trás, faz aparecer, por transparência, um belo brilho nos cabelos. É o mesmo efeito de *separação* descrito antes. Mas, no caso das louras, esse efeito fica realçado, pois os cabelos, que já eram claros, ganham uma aura quase branca. Para as morenas, o efeito é igual àquele descrito para os filmes em preto-e-branco. Mas quando pensamos em reflexos azuis, estamos entrando com um dado novo, a cor. Se o contraluz tiver cor diferente da do ataque, deixará reflexos. E existe um efeito causado pelo contraluz quando falta cabelo. Os carecas não se dão bem com o contraluz. Brilham. E o fotógrafo fica nas mãos do maquiador para dar um jeito nisso.

Podemos pensar ainda em outras situações em que o contraluz é utilizado. Dois exemplos: os *clips e as* noturnas. *Clips* musicais sempre usam muito contraluz, e muitos fotógrafos se valem dele para fazer suas noturnas. É útil descrever esses dois exemplos para possibilitar um raciocínio que nos ajude a pensar em outros usos.

Quanto aos fotógrafos que se utilizam do contraluz para criar uma iluminação noturna, o fazem assim: imagine uma cena iluminada só com um grande refletor em contraluz. Qual seria o resultado?

—Como assim? Sem ataque, nem compensação?

—Exatamente, somente com uma forte luz atacando o ator pelas costas.

—Ora, que besteira. Desse jeito não veríamos nada de seu rosto. Sem ataque nem compensação, só veríamos um brilho no cabelo e o contorno do corpo. Talvez, se o quadro estivesse bem aberto, víssemos também o reflexo do refletor no asfalto. Veríamos a silhueta do ator e possivelmente sua sombra projetada no chão. Seria uma sombra nítida, que se projetaria na direção da câmera.

—Não é uma bela descrição de uma cena noturna? Não é exata-mente essa a imagem que faríamos de uma pessoa que passasse por baixo de um poste e se encaminhasse na nossa direção? Não veríamos apenas o desenho de sua cabeça e de seu corpo iluminados pela luz

que vem do alto, enquanto sua sombra seria projetada no chão? Ao mesmo tempo esse chão não estaria claramente iluminado, pois a mesma luz que ilumina o ator em contraluz não iluminaria o chão tão bem como se fosse um ataque frontal?

— É verdade! Realmente temos aí uma boa idéia de como fazer uma iluminação para uma cena noturna. Mas há uma coisa que me chamou a atenção: o mesmo refletor que deu um efeito de contraluz para o ator foi citado como sendo *o ataque* frontal do chão, certo?

O.k., chega de diálogos tipo TV Educativa. Assim ficou explicado como os fotógrafos usam o contraluz para fazer uma iluminação noturna. Também foi introduzido um outro assunto: o uso de um mesmo refletor para diferentes funções. Mais disso, mais tarde. Por enquanto ainda falta ver o contraluz nos *clips* de música *pop*. O que seria dos *clips* sem fumaça? E da fumaça sem o fogo? Negativo. Sem o contraluz. Fu-maça sem contraluz não existe. Não aparece. Ou, para usar o vocabulário da fotografia, não imprime. Experimente. Câmera colocada. Cantor de *rock à* nossa frente. Refletor de ataque e de compensação colocados. Fumaça. Onde estão aqueles fachos de luz que sempre saem de trás dos astros de rock? Sem contraluz, não aparecerá nada. Sem contraluz, a fumaça só criará uma difusão no ar. Essa quantidade de fumaça que se encontra entre a câmera e o ator vai criar um obstáculo para se ver quem está cantando. Agora, coloque um contraluz radical. Por radical, entenda-se uma fonte de luz que se encontre exatamente atrás do assunto que está sendo filmado. O refletor ficará escondido da câmera pelo próprio corpo do cantor. Luz, câmera, ação! Não é necessário nem pedir "câmera". Bastou o comando de "Luz!" e, quando o contraluz acendeu, apareceram em volta do cantor todos os raios e fachos de luz que se espera ver em um concerto *pop*. É evidente. Não é muito criativo. Todo mundo usa. Já está muito batido. Mas pouco importa, é assim que se faz. Com contraluz e fumaça.

Como em toda iluminação, aqui também, no concerto *pop,* os efeitos só apareceram pela acumulação de técnicas. Neste caso, para se ter os fachos de luz desenhados no ar, foi preciso colocar fumaça e

um contraluz radical. O mesmo tipo de acumulação de técnicas foi necessário para se conseguir os reflexos azuis no penteado da morena. Tudo em fotografia é assim. Os efeitos são sempre cumulativos. Mas sempre podem ser decompostos em seus elementos individuais para ser entendidos.

Feita a descrição do contraluz, apontadas sua localização e utilidade, não restaria mais nada a provar da tese deste livro. Nada mesmo? E se, na prática, a história fosse outra? Se na prática, na hora de iluminar uma cena, ficasse provado que existem outras luzes? Luzes que não se enquadrariam em nenhuma das categorias propostas? Existiria algo além do ataque/compensação/contraluz? Essa é a impressão que temos ao entrarmos num estúdio. É uma tal saraivada de luzes que não é possível detectar nenhuma intenção. Nenhum controle. É assim que as pessoas vêem o trabalho do diretor de fotografia. Como uma profissão que beira o caos, na qual só uns poucos iniciados são capazes de adivinhar para que serve tanta luz pendurada no teto. E não só os leigos se assustam com um estúdio equipado. Mesmo um fotógrafo escolado, quando entra num estúdio, tende a olhar a luz de seus colegas com um certo enfado.

Não é fácil saber para que serve cada refletor pendurado. Nada é evidente, olhando-se assim de fora. A solução é *entrar* na área de filmagem. Deslocar-se *por dentro* da área já iluminada. Esse é o único método possível para entender uma iluminação. Se você chegar até a câmera e olhar em volta, poderá intuir para que serve cada refletor. Um parecerá estar servindo de ataque, outro de contraluz, e assim por diante. Mas, para ter certeza, para sentir a função de cada fonte de luz, é preciso mergulhar nelas. É um método. O único existente para se entender a luz ao vivo. Sem estar sob o foco dos refletores, é impossível saber qual a função de cada um. Outras situações são mais fáceis. Ao olharmos uma foto publicada numa revista é fácil intuir como ela foi feita. No entanto, é difícil entender, ao vivo, uma iluminação. Numa foto publicada, examina-se cada efeito de luz, e é possível deduzir onde estava cada fonte. Ao vivo, é preciso deslocar-se e olhar. Olhar para as

luzes. Experimentar passear pelo centro do *set* iluminado, fazendo o caminho que o ator acabou de fazer quando atuava. O mistério se dissolve à luz quente dos refletores. Olhe para cima. Em cada lugar em que o ator estava bem iluminado, você sentirá a luz tocar seu rosto. Todo bom ator sabe disso. São como girassóis que procuram sempre o calor. De um lado, de onde vem um calor um pouco mais intenso, estará o ataque. Em geral, 45° acima da sua face. Do lado oposto, uma luz mais suave. É a compensação. Agora, ao virar-se para trás, você sentirá uma luz mais dura e dirigida. É o contraluz. Esse passeio será muito instrutivo se for feito no *set* de um bom fotógrafo. Mesmo que você não possa medir a intensidade de cada luz, sentirá as intenções e preocupações do bom fotógrafo. No outro caso, no do mau, esse passeio lhe ser-virá para saber por que está dando tudo errado.

Para que serviria aquele refletor apontado para o nada, ali à esquerda? Ah, é o *boiota.* Um refletor tão usado quanto o de ataque, de compensação ou de contraluz. É o refletor que não serve para nada. Muito usado pelos maus fotógrafos. Esse refletor foi batizado com o nome de boiota pelo diretor de fotografia José Medeiros,[12] um *moscardo do povo,* crítico ferino dos colegas, espécie de Brás Cubas da fotografia, que a cada elogio pernicioso (elogios estes que começavam sempre com um "Grande figura humana!") destruía o elogiado. Mesmo depois de explicada a origem do nome, não vou continuar chamando esses refletores inúteis de boiotas. O nome em si já é desagradável. Mas como, até aqui, descrevi os refletores que servem para alguma coisa, seria uma injustiça não falar dos que não servem para nada e resultam na má fotografia. Estes refletores são sempre colocados por insegurança ou ignorância. Criam duas sombras quando são usados como ataque. Quando se encavalam na compensação, acabam clare-ando demais. A adição de uma compensação desnecessária faz que ela fique tão forte que se iguala ao ataque. Temos, então, uma cara de lua

[12] José Medeiros, fotógrafo de *Xica da Silva* (Brasil, 1976) e *Chutar de verde* (Brasil, 1978), de Carlos Diegues; e de *Aleluia, Gretchen* (Brasil, 1976), de Sílvio Back.

cheia em vez das faces chupadas. Como contraluz, são menos perniciosos e por isso mesmo usados mais impunemente. Usam-se vários contraluzes quando se ilumina com pressa. Coloca-se uma saraivada deles. Acertarão qualquer ator desavisado que trafegar por ali. É uma "técnica" muito utilizada nos estúdios de TV, onde os iluminadores, sob pressão, são obrigados a se precaver e iluminar áreas em vez de pessoas. Ao descrever o boiota e suas aplicações, fomos acabar na televisão. Não quero que fique nenhum mal-entendido, o boiota se sente em casa em qualquer estúdio onde se filme com pressa, seja na TV ou no cinema. É o que chamamos de *luz acidental*. Pode até dar certo, mas é irreproduzível por ter sido obra do acaso. Esse é o maior dos problemas da fotografia. Ao contrário das outras artes, a fotografia possibilita resultados acidentais, involuntários. E que não são necessariamente ruins. Essa eventual boa imagem acidental, feita pelo acaso, só levará o fotógrafo ao desespero: "Como foi mesmo que eu fiz aquilo?". Isso não acontece em nenhuma outra arte. Em música ninguém é capaz de tirar um som razoável por acidente. Nenhum batucar acidental passará por um improviso de *jazz*. Em pintura, a pincelada amadora se denuncia sozinha. É verdade que, em pintura, existem os *naïf;* estes, no entanto, comovem mais pela dedicação do pintor primitivo à pintura do que propriamente pela obra. Em geral os *naïf* são muito ruins. Um Heitor dos Prazeres ou um Rousseau existem para confirmar a regra das exceções. Também em poesia, não existem acidentes. Todos garatujam seus poemas de gaveta e os editores os deixam adormecer lá. Para sempre. Mas em fotografia o acaso faz parte da técnica. Metade das imagens que acreditamos estar conseguindo fazer, ao ser projetadas na tela, se revelam outras. As cores não são mais o que eram. Os contrastes mudaram. E ninguém, a não ser o próprio fotógrafo, sabe disso. Mas *ele* sabe. Mesmo que todos fiquem satisfeitos. Mesmo que o diretor o cumprimente e que a crítica o elogie, o fotógrafo sabe, e só ele sabe, a distância entre o que queria fazer e o que vê na tela. Na televisão, a vida é um pouco mais fácil. Aqui, a imagem está ali para todo mundo ver, e é recusada ou aceita na mes-

ma hora em que é feita. É uma imagem feita abertamente, pública. Julga-se na hora se é boa ou ruim. Se vai ao ar ruim, é porque acharam que assim, ruim mesmo, era suficiente para o que era. Em filme é diferente. É um vôo cego de longo curso. Por instrumentos. Em alguns filmes, aqueles feitos longe das cidades e dos laboratórios, filma-se dias seguidos, guiando-se só pelos fotômetros. E ainda se passarão outros tantos dias antes de poder-se ver o que foi filmado. Aí, o resultado é definitivo. Chega-se ou não ao destino. Como nos aviões. Também em fotografia, o vôo em si não é difícil. Pode-se voar às cegas. O chão é o problema. Depois da queda, não haverá uma segunda chance. Então, para se voar por instrumentos, é indispensável que, além de bons instrumentos, se tenha uma técnica confiável. Uma boa imagem acidental, obra do acaso, não levará o fotógrafo a lugar nenhum. A única saída é ter um sólido ponto de partida. Não existem muitos. Saber para que serve cada refletor é o mínimo necessário para se chegar a bom porto. Ser possuidor de uma boa técnica não protegerá ninguém do erro, mas permitirá saber de onde ele veio. Também não livrará o fotógrafo de ter que assumir riscos, mas fará com que ele tenha uma idéia de onde queria chegar e onde finalmente aportou. Sabendo o que faz, poderá usar o acaso como aliado. O bom fotógrafo sabe que, a cada vez que assumir um risco, o acaso estará lá, ao seu lado, para trabalhar. Agora, porém, sua obra será reconhecida. Mesmo aquilo que o fotógrafo não fez sozinho e, portanto, foi obra do acaso, será possível de ser aferido, e a partir de então, repetido. Depois de dominado, o acaso será incorporado ao seu estilo.

Voltemos ao estúdio bem iluminado. Ao nos deslocarmos pelo *set,* como fez o ator durante a cena, além de reconhecer a função de cada refletor, observamos também que alguns refletores têm dupla ou tripla função. Aquele mesmo doce calor que nos tocou a face era a luz do ataque e pode ter servido de contraluz para a atriz que estava à sua frente antes daquele beijo. Talvez não vejamos nenhuma luz que possamos identificar como compensação. A não ser que seja aquela grande luz vestida por uma tela de seda. É ela, é a compensação. Uma

só, magnânima, que a todos ilumina. Enfim, notamos que não são usados refletores sem acessórios. Alguns têm sedas e outras difusões interrompendo o caminho da sua luz. Outros têm diferentes vidros na frente e comandos atrás. Outros, mais estranhamente, nem apontam na direção em que se está filmando. Por vezes, iluminam grandes placas de isopor que rebatem a luz para dentro do *set*. Essa luz rebatida é de natureza diferente daquela que a gerou. Qual a razão dessa variedade de refletores e acessórios? A razão é a *natureza da luz. A* razão está na necessidade de haver um tipo de luz para cada função de refletor. É na natureza da luz que sai do ataque, da compensação e do contraluz que se deve procurar a diferença entre os refletores. O refletor de ataque não usa o mesmo tipo de acessório que o de contraluz. E esses dois, por sua vez, serão diferentes do refletor que está sendo usado na compensação. São de *naturezas* diferentes.

A natureza da luz

Sim, a natureza da luz. O que tem a natureza da luz? Vá lá saber. Talvez tenha alguma coisa a ver com a natureza das pessoas. Umas são assim, brilhantes todo dia; outras não, são soturnas quase sempre. Algumas são, dia sim, dia não, soturnas ou brilhantes. Será assim também a natureza da luz que me ilumina? Vá lá saber. Eu a tenho visto todo dia. Parece-me sempre brilhante. Mas, de quando em vez, fica triste, mas isso nem dura, quase sempre já brilha de novo. Parece que sua luz só tem uma natureza, e, portanto, quando lhe toca o rosto, parece ser diferente a cada momento. Nem sempre é ela que é brilhante e a luz que a ilumina, complacente. Há vezes que a mesma luz, vista por duas pessoas diferentes, é assim... linda ou... abrupta. Ah, a natureza da luz, como será a natureza da luz? A natureza da luz é assim...

Da natureza da luz se pode falar de dois pontos de vista diferentes. Primeiro, o do refletor, que é de onde ela sai, e depois, da sombra, que é onde ela chega. Falar da sombra não tem problema, ela é dura

ou difusa. A sombra dura, bem desenhada, é o resultado da luz de um refletor de luz direta, dura. Já um refletor de luz indireta, difusa, não faz sombra nenhuma, ou quase nenhuma. Na verdade, só se deveria falar da luz como ela sai de dentro do refletor e não do efeito que ela causa. Se a luz que lhe sai de dentro for dura, ela pode ser transformada em difusa. Agora, transformar uma luz difusa em dura não é nada fácil. Para escolher um refletor é preciso entender qual natureza da luz lhe sai de dentro e o que vai se passar com ela lá fora.

Para dizer o que vai se passar lá fora, vou fazer como fiz anteriormente. Primeiro, vou afirmar; depois, provar. Antes, afirmei que só existiam três posições para se colocar um refletor; assim também vou fazer com a natureza da luz. Vou classificar, argumentar e tentar provar. Se não conseguir, fica o dito pelo não dito, mas como já terei dito alguma coisa, alguma coisa há de ficar.

Para iluminar é preciso atacar, compensar e contra-iluminar. Para entender a natureza da luz é preciso sabê-la direta, rebatida ou filtrada.

Mas atenção! Em fotografia, tudo se passa como se fosse uma árvore genealógica. Cada galho se biparte para, em seguida, se bi, tripartir de novo. Os refletores, que são fontes de luz direta, têm na sua família um galho que se biparte. Podem ser *abertos ou com vidros na frente. A* ramificação dos abertos acaba por aqui. Eles variam ainda entre *flood e spot,* mas essa diferença é irrelevante. É tão pouca que podemos admitir que seja igual à diferença que existe entre o forte e o fraco; quer dizer, para o raciocínio, diferença nenhuma. Isso quanto à natureza da luz, bem entendido.

Os *com vidro na frente* podem ser de mais três tipos: fresnel, PAR ou elipsoidal. Essa classificação é aquela que usamos na prática. Um fabricante dirá que existe uma variedade muito maior de lentes[13] e

---

[13] Existem dois tipos de lente fresnel, *a martelada* e a *clara, ou spot* — esta é uma lente comum plano-convexa, não fresnel. Isso segundo a Union Européenne de Radiodiffusion, na monografia *L'éclairage en télévirion,* de J. Bernhart. Já para J. Kris Malkiewicz, autor de *Cineneatography,* talvez o único livro sobre cinematografia que não contém erros evidentes, as lentes fresnel simplesmente não se dividem em

refletores. Eu diria que isso é um detalhe. Por *fresnel,* entenda-se toda e qualquer lente capaz de manter a luz em feixe. Por PAR, todo e qualquer refletor que tem sua luz concentrada por meio de um espelho parabólico. Os elipsoidais são capazes de projetar qualquer desenho de luz, sejam eles pontos, estrelas ou bolas. São os canhões dos *shows* de música. Têm dentro de si lentes e espelhos elipsoidais. Acabam aqui as ramificações da família da luz direta.

A luz rebatida tem dois ramos na sua família: primeiro, os refletores que já nasceram rebatendo a luz e são chamados de *soft light.* Depois, o resultado da luz refletida em *qualquer superfície que rebata luz.*[14] Aí vale qualquer refletor, rebatendo em qualquer isopor ou rebatedor, ou *butterfly, ou* no teto, ou num balão de gás, ou até na lua.

Faltou ainda falar da divisão da família da luz filtrada. Ela se divide em duas: a luz que passa através de *materiais difusores ou* a que passa através das *gelatinas.* Essas ramificações se dividem em tantas outras que a Rosco, fabricante de filtros, difusores e gelatinas, fez um catálogo. É só pedir que eles mandam. Vivem disso.

Mesmo sendo assim cheia de divisões e subdivisões, a fotografia não deve assustar ninguém. Pode ser chato, mas não é complicado. Essas divisões e ramificações encaixam-se umas nas outras numa ordem lógica e natural. Alexandre, quando viu uma câmera profissional pela primeira vez, se assustou. Como era possível decorar tanto número e tanta escala? Nunca foi preciso. Com o tempo, aprendeu que só precisava decorar o que fosse realmente necessário. Aquela enorme quantidade

---

nada, são lentes fresnel e ponto. Quer dizer, ninguém se entende muito nesse assunto, e cada um inventa uma classificação que seria única e verdadeira. Eu também. Quanto aos PAR, é verdade que eles também podem ser *abertos,* como é o caso dos PAR HMI, mas sua luz é tão forte e quente que eles vêm sempre com um vidro na frente para proteger a lâmpada e evitar acidentes.

[14] *"Any surface that bounces light".* Essa frase é mais um exemplo da dificuldade dos fotógrafos com as palavras. Vilmos Zsigmond, fotógrafo húngaro, em moda nos Estados Unidos na década de 70 *(Amargo pesadelo, Close Enconnters, O franco-atirador),* discorria sobre sua técnica para iluminar com suavidade. Quando precisou falar do isopor *(styrofoam,* em inglês), saiu-se com o *"any surface that bounces light".* Colou. Na mesma entrevista saiu-se com outra frase antológica: "*I don't go for good images, I go for excellence*". É a frase típica de autopromoção que se esperaria ouvir de um fotógrafo do meio publicitário: "Eu não corro atrás das boas imagens, corro atrás da excelência".

de números e escalas acabariam sendo como os números de um catálogo de telefone: estão todos lá, mas só precisam ser decorados por mágico ou matemático de programa de calouros. Para nós, o que conta são os telefones da família e dos amigos; estes acabam ficando na memória. Hoje são as máquinas de fotografia para amadores que nos incomodam. Estas vêm sempre com uns desenhozinhos infantis que supostamente ajudariam o fotógrafo iniciante. É sempre um solzinho, descoberto ou encoberto por uma nuvem cinza. Há também a família, que pode ou não ter uma montanha atrás, indicando que estamos ao ar livre, ou pior ainda, um bonequinho, coitado, sempre sozinho, como eu. Essas máquinas automáticas não inspiram confiança. Os fotógrafos profissionais preferem as máquinas de fotografia manuais, cheias de números e mais números. São todos de amigos e familiares. Estes são como velhos conhecidos dos quais sabemos as origens e as tradições. Quando conhecemos as origens de uma família, podemos confiar em todos os seus membros. Uns serão sempre fiscais e fiadores dos outros. A família da luz não é diferente. Basta conhecer-lhe as origens e tradições para poder lidar com ela.

A origem da luz

> As famílias dos refletores também têm na sua árvore genealógica um tronco comum. O Adão e a Eva dos refletores é a eletricidade e algum tipo de lâmpada. Nisso são todos iguais. Na alma, então, nem se distinguem um do outro. O sopro divino que os anima é o luz.

Todas as fontes de luz são iguais. Só há luz onde acontece a transformação de matéria em energia. A energia gerada se dissipa, expulsando partículas. Algumas dessas partículas atingem aceleração suficiente para se transformarem em fótons. É a luz. Tudo isso é mais ou menos assim, e não é. Nenhuma teoria sobre a luz é abrangente. A luz ora se comporta como partícula, ora como onda. Ora as partículas são

todas iguais, ora se comportam como se fossem diferentes. Resolver esses problemas pode ser fundamental para os físicos, mas interfere muito pouco no dia-a-dia da fotografia. Para nós, o importante é saber que a luz é gerada por matéria que se transforma em energia. No núcleo do sol, por exemplo, a fusão do hidrogênio em hélio, causada pela massa do astro, transforma matéria em energia. A luz é uma das formas de energia geradas pelo sol. Não é a única. Seria mais preciso dizer que a matéria, ao se transformar em energia, se dispersa. Essa dispersão se faz sob várias formas de energia. O calor e a luz são duas dessas formas de energia se dispersando. Uma acompanha a outra. Isso é tão evidente que permeou até a sabedoria popular, que cunhou a frase: "Onde há luz, há calor". Não, não é bem assim. Acho que é: *Onde há fumaça, há fogo*. Dá no mesmo: onde há luz, há calor, há fumaça e há fogo. Há também raios gama, raios X, ondas de rádio, de radar e microondas. São todas formas de energia radiante. Todas irradiam do sol e de um palito de fósforo em chamas. A diferença aqui é de quantidade, e, de novo, para o raciocínio isso não faz diferença nenhuma.

Para a matéria se transformar em energia é preciso que, primeiro, ela tenha sido concentrada. É por isso que as fontes de luz são pontuais: filamentos, descargas elétricas, pontos onde a energia se concentrou para depois se dispersar. Só existem fontes de luz pontuais. Uma lâmpada elétrica também é um local de concentração e dispersão de energia. O filamento da lâmpada, que é o que gera a luz, é, como bem diz o nome, um filamento, um fio, um ponto. Nesse ponto, a energia elétrica é concentrada numa resistência para depois se dispersar em forma de luz. As lâmpadas a descarga elétrica, como os *flashes* de fotografia ou os HMI, geram luz por meio de uma descarga elétrica. Essa descarga elétrica é um raio intenso e controlado, mas é um raio. Um raio é uma fonte de luz ainda mais pontual do que um filamento. Não há exceção, todas as fontes de luz são pontuais. Mesmo uma luz fria, dessas que iluminam supermercados e bancos e que aparentemente seriam fontes de luz difusa, são, na realidade, raios em *atmosfera fechada*. Por isso, essas lâmpadas são conhecidas tecnicamente

pelo nome genérico de lâmpadas a descarga. A fonte de luz de verdade dentro de uma luz fria é uma descarga elétrica que, ao passar dentro do tubo da lâmpada, anima uma matéria luminescente e a faz brilhar. É essa atmosfera fechada, brilhante por causa da faísca elétrica, que sai de dentro da lâmpada como luz difusa. A fonte foi, na realidade, uma descarga elétrica, um raio. A fonte de origem é, de novo, como sempre, pontual.

Finalmente, tudo isso só nos interessa por uma razão: é por se originar num ponto que a luz faz sombra. Depois de sair do filamento da lâmpada, a luz vai se dispersando em todas as direções. Ao encontrar um objeto, sua trajetória é interrompida. Como a luz não faz curvas, tudo na projeção desse obstáculo fica na sombra. Esses três elementos formam um cone de luz e sombra. No vértice, está a lâmpada; no meio, o assunto; na base, sua sombra. O buraco de luz causado pelo assunto projeta um desenho no cenário. É uma imagem nítida, uma silhueta. Cada ponto de luz no bordo da silhueta pode ter sua trajetória retraçada até a lâmpada. Por isso, as fontes de luz pontuais geram sombras duras, bem desenhadas. Imagine que estamos iluminando um ator. A parte da luz que ilumina seu rosto não chega até o cenário. Alguns dos raios de luz que passaram rasantes com a face do ator iluminam a parede lá atrás. O desenho formado pela luz e pela falta de luz é a silhueta do ator. Esses raios de luz quase podem ser vistos no espaço. O raio de luz que ilumina a ponta do nariz do ator é a linha reta que liga a luz até a ponta do nariz e que continua até sua sombra projetada no cenário. Em geometria se define uma reta com dois pontos. A luz na origem, e a sombra no fim nos fazem viver essa definição a cada dia. O mais bonito dessa definição instantânea é ela conter no seu trajeto um terceiro ponto: o ator que está sendo iluminado. O milagre dessa história é que essa linha reta, perfeita, traçada pela natureza, é feita, assim, num piscar de olhos.

Além da sombra projetada atrás do ator existe também o seu lado sombrio. É aquele lado não exposto à luz. Ao iluminar o assunto, a luz

ilumina apenas a face voltada para ela. Se não houver nenhuma outra luz, a face oculta ficará no escuro. A fronteira entre essas duas áreas é definitiva; é uma linha dura que separa a área da luz daquela da sombra. Por outro lado, se não se refletir em nenhuma outra superfície, a luz se perderá na escuridão e não iluminará mais nada. É o que se passa no espaço sideral. O sol ilumina assim. Duro. No espaço, os astros sem atmosfera, como a lua, são iluminados por uma única fonte de luz, o sol. Em lugares assim a sombra dos objetos é completamente dura e negra. Em Marte, um lado do rosto dos marcianos brilha à luz do sol, o outro fica na mais profunda escuridão. A Deus lhe agradou deixar os planetas no claro/escuro, já na Terra resolveu fazer uma luz menos dramática. As difusões foram criadas para agradar aos homens. As nuvens e a atmosfera mudam a natureza da luz. Daquela luz dura e implacável que saía do sol Deus resolveu fazer uma luz difusa e delicada. É isso que nos ensinam a fazer em fotografia: "Oh fotógrafo! faça com que as sombras sejam mais escuras perto da sua origem e depois que se convertam em luz, como se não tivessem fim".[15]

Os refletores

Quando você pedir seus refletores, pense neles, na natureza de-les. Serão duros e implacáveis, por terem o filamento aparente? Ou serão suaves e delicados, por serem rebatidos? Podem se transformar de brutos em delicados ou não têm força para isso? De qualquer modo, lembre-se de que nunca um delicado se transformará em bruto, essa é a natureza das coisas. Terão a penetração necessária para entrar pela noite adentro? Ou são brilhantes de perto, mas não rendem nada a grandes distâncias? Serão adequadamente quentes na cama, quer dizer,

---

[15] *"Tu pittore farai l'onbra piv scura appresso alla sua cagione e il fine fa che si coverta in luce, do è che paia saza fine."* Leonardo da Vinci, *The notebooks of Leonardo da Vinci, vol. 1* (Nova York: Dover Publications, s.d.), p. 73. É claro que houve uma adaptação. Onde está "Tu, pintor!", tomei a liberdade de colocar "Oh fotógrafo!" Dá no mesmo.

numa cena de cama? Ou são apenas delicados e prateados como uma noite de luar? Servem para fazer um pôr-do-sol *caliente ou só* para uma fria noite americana? Como escolher *a luz direita* para nos acompanhar quando estivermos a sós com ela na câmera?

Até agora, só tínhamos deslocado os refletores pelo espaço. Ora pela frente, ora por trás. Ora por cima ou por baixo. Ora atravessando pela direita, ora cruzando pela esquerda. Mas será que qualquer refletor faria o serviço? Seria possível iluminar toda e qualquer cena com os mesmos refletores? O mesmo refletor que serviu para fazer um delicado ataque no rosto de uma atriz serviria para fazer a sua compensação? E o contraluz? Enfim, para entrar no assunto que interessa a qualquer fotógrafo: qual refletor pedir? Qual a lista de material necessária para se fazer um filme de longa metragem? Existem refletores especiais para cada direção da luz?

A resposta é sim. Não. Sim. Talvez. Refletores, sim. Luz, não.

As fontes de luz são sempre iguais e a natureza da luz é uma só. A luz sempre nasce numa fonte pontual e se dispersa em todas as direções. É certa essa afirmativa. A primeira característica da luz então é esta: pontual, dura, reta, crua, implacável e dispersiva. Nessas condições, a maior parte da luz se perde por não estar orientada na direção do assunto. É o que se passa com a luz do sol, que, além de nos iluminar na Terra, ilumina também Marte, onde não há ninguém interessante. No entanto, essa luz dispersiva e dura pode ser modificada e se tornar mais direcionada e delicada. Os refletores existem por essas duas razões. A primeira razão é econômica: redirecionar os raios da luz para onde sejam mais úteis. A segunda, é artística: modificar a natureza da luz segundo a vontade do fotógrafo.

Para aproveitar melhor a energia elétrica usada nos refletores, colocam-se espelhos dentro deles. Estes fazem a luz sair numa única direção. Evitam assim que os raios de luz se percam. Portanto, a primeira característica dos refletores é ter um *refletor* dentro deles. É válido, então, que os chamemos de refletores. Mas ao encaminhar a luz numa única direção, os refletores *projetam um* facho de luz; por isso,

os franceses chamam os refletores de *projecteurs*. Isto é, são refletores e são projetores ao mesmo tempo, todo mundo está certo. A luz que vem do filamento se reflete no espelho, passa por uma lente e sai de dentro do refletor como um feixe. Essa é a segunda intenção dos fabricantes de refletores: transformar a luz de natureza pontual/ dispersiva em alguma outra coisa mais controlável.

Essa mudança na natureza da luz pode se dar tanto dentro quanto fora dos refletores. Quando se dá *dentro,* pode-se falar em diferentes tipos de refletores. Aí dentro, as mudanças na natureza da luz se fazem por meios óticos ou mecânicos. Os meios óticos são os diferentes espelhos, refletores e lentes que colocamos dentro dos refletores. Os espelhos podem ser parabólicos ou elipsoidais; os refletores, planos ou côncavos. Os meios mecânicos usados para controlar a luz são os deslocamentos da lâmpada dentro do refletor. A luz passa de *flood a spot* conforme os raios de luz saiam mais paralelos ou dispersos, isso dependendo de a lâmpada estar longe *(flood)* ou perto *(spot)* do espelho. Já quando modificamos a natureza da luz *fora* dos refletores, difundindo-a ou rebatendo-a, estamos usando os refletores apenas como fontes primárias de luz. Por isso tudo, é mais correto falar dos diferentes tipos de refletores e não das diferentes naturezas da luz que lhes sai de dentro.

Quando você ligar para uma locadora e quiser alugar uma luz, vai ver que, na prática, os refletores dividem-se em três grandes grupos: fresnel, PAR *e soft*.

No dia-a-dia, chamamos de fresnel a todo e qualquer refletor que tenha *cara* de refletor, ou seja, que tenha dentro dele um espelho, um carrinho e uma lente. O espelho é para refletir e concentrar a luz. O carrinho é para aproximá-la ou afastá-la da lente, tornando o facho de luz mais aberto *(flood)* ou fechado *(spot)*. A lente é para manter os raios que saíram do espelho na mesma direção, em feixe.

Na verdade, "fresnel" é só o nome da lente. Aliás, não é nem o nome da lente. É o nome do físico francês [16] que descobriu uma maneira

---

[16] Augustin Fresnel (1788-1827).

de enfiar uma lente pesada dentro de um refletor leve. A lente fresnel é uma lente sem miolo. Não tem miolo pela mesma razão que uma pessoa que não quer engordar tira o miolo do pão. Assim, usa só a casca. Se cortarmos um pão desmiolado em fatias, podemos enfiar uma fatia dentro da outra e assim fazer um pão com a espessura de uma única fatia. Seria então um pão raso, baixinho, leve. Do mesmo modo, uma lente que era pesadíssima pode ser cortada em rodelas, ter seu miolo de vidro retirado e ser colocada na frente de um refletor mais leve. Essa lente *diet* vai fazer um trabalho tão bom quanto o da sua irmã mais gorda. A irmã mais gorda é a *spot.* Na família fresnel existe esta outra ramificação. Entende-se por *spot* qualquer refletor que tenha uma lente plano-convexa inteira, não "fresnada", e que concentra a luz um pouco mais do que as lentes fresnel verdadeiras. Os elipsoidais também freqüentam a mesa dos refletores que têm dentro de si lentes e espelhos. Há espelhos elipsoidais e lentes diversas dentro.

O que chamamos de refletor PAR também não é um refletor. É uma lâmpada. O nome vem do mesmo hábito que nos fez chamar os refletores, genericamente, de fresnel. É o habito de chamarmos o todo pelo nome de uma parte. Aliás, nem é a lâmpada, mas sim o artifício de fechar dentro do corpo da lâmpada, junto com o filamento, um espelho côncavo de forma parabólica, um *Parabolic Aluminized Reflector* — PAR. Pois é, é isso mesmo que você está pensando, é um farol de carro. O *sealed beam. O* mesmo "silibin" dos maníacos por automóvel. E aquela pequena e potente fonte de luz focalizada na frente. É isso que um espelho parabólico faz com a luz: concentra-a num feixe direcionado e intenso. Os PAR são muito usados porque têm pene-tração. Por penetração, entenda-se força. Em inglês, diz-se que os PAR têm *punch,* "soco", "força". Tudo que é forte e compacto é PAR. Os brutos, sejam eles "mini" ou "maxi", são apenas lâmpadas PAR montadas em grupos. Os PAR têm tanta penetração que aceitam qualquer lente. Transformam-se, assim, em qualquer tipo de luz; podem substituir desde um fresnel até um *spot* bem fechado. Se não for colocada nenhuma lente, podem imitar um raio de sol.

Finalmente, os *soft light*. Qualquer refletor que tenha o filamento da lâmpada escondido é *soft*. A razão é simples. A lâmpada está escondida porque está sendo rebatida dentro do refletor, e assim sai lá de dentro já como luz difusa. Por ter a sua luz rebatida, os refletores *soft* são grandes e fracos. Nos *soft,* a luz tem que sair da lâmpada e bater numa superfície refletora para emergir pela frente do refletor. Ninguém gosta muito de usá-los. São fracos e, ao mesmo tempo, não são suficientemente difusos. Para conseguir uma luz bem difusa, todo mundo prefere rebater uma luz potente num isopor ou "qualquer superfície que rebata luz".

Quanto a ser HMI ou não, não faz a menor diferença, é só uma questão de a lâmpada do refletor ser ou não ser HMI. HMI não é nenhuma lâmpada mágica, é só uma lâmpada a descarga, numa ampola de quartzo, que contém um gás de mercúrio, ou seja *Hydragyum Medium Arc-Length lodide* — HMI). Os refletores HMI não fogem à regra; também são ou fresnel, ou PAR, ou *soft.*

Quando se escolhe um refletor, de maneira geral é importante manter em mente só uma coisa: os de luz dura podem ser difundidos. O contrário é muito difícil. Você sempre poderá ter os dois tipos de luz — a dura e a difusa — se tiver à sua disposição refletores potentes de luz dura. Estes, mesmo depois de rebatidos ou difundidos, guardam potência suficiente para iluminar uma cena. Se, ao contrário, você só tiver refletores pequenos e fracos, não lhe sobrará muita coisa depois de torná-los difusos.

Lembre-se de que do sol se faz um dia nublado, mas das nuvens só vem chuva.

Um fator inesperado na natureza da luz é o fato desta natureza variar em função da distância. Uma mesma luz muda de natureza, se a distância a que ela se encontra do objeto variar. Essa é a mais difícil das qualidades da natureza da luz para se entender e usar. Quando se utiliza um refletor *soft,* muitos fotógrafos não se dão conta de que, dependendo da distância a que o refletor se encontra do assunto, ele pode vir a se tornar duro e projetar sombras.

O sol será sempre o exemplo mais à mão para nos ajudar a entender a luz. Como está a grande distância da Terra, o sol é para nós uma fonte de luz pontual. Contestariam alguns: "O sol não é tão pequeno assim que possa ser considerado um ponto, e, se todas as fontes de luz são, obrigatoriamente, pontuais, o sol então não seria uma fonte de luz, o que é um absurdo evidente". Eu diria: "Ainda bem que ele está bem longe, não?". Para nós, que estamos confortavelmente longe, o sol nem é tão grande assim. Daria para cobri-lo, senão com uma peneira, pelo menos com um chapéu. Podemos considerá-lo, então, uma fonte; se não pontual, pelo menos pequena. São sempre pequenas as fontes de luz utilizáveis. Senão não precisaríamos pensar em luz, e sim em procurar um abrigo contra o fogo. Visto daqui, o sol não é maior que um refletor de 300 W. É um pouco mais forte, mas se levarmos em conta o tamanho da bola de luz, não é maior que um pequeno refletor. Mesmo sendo forte, intenso e poderoso, visto a distância é apenas uma pequena e intensa bola de luz. Portanto, uma fonte de luz pontual. Mas se estivéssemos em outro planeta, seria diferente. Em Mercúrio, que se encontra muito mais perto do sol do que a Terra, a bola de fogo seria muito maior do que a vista daqui; portanto, menos pontual. Na Terra e em Mercúrio, a mesma fonte de luz pode ser pontual ou não. Essa mesma fonte vai projetar sombras definidas no caso da Terra; ou não, no caso de Mercúrio. Quer dizer, vai ter duas naturezas diferentes, apenas por ter a distância variado. O mesmo se daria com um refletor que tivesse sido, originalmente, desenhado para ser *soft* e estivesse sendo usado a distância. Esse refletor, que de perto não faria sombra, colocado longe do assunto se tornaria pontual e faria uma sombra nítida. É verdade que seria uma sombra fraca, sem contraste, mas sempre uma sombra nítida e bem desenhada, como a de um refletor *spot*. Essa sombra é o resultado de um refletor mal utilizado. Um *soft a* grande distância é fraco, inoperante, ineficaz, mas faz sombra. Assim, os refletores podem mudar de natureza como as estrelas. As estrelas, se comparadas com o sol, parecem ser de natureza diferente. O sol é uma estrela, portanto.

Uma estrela velha, vermelha e não especialmente ativa. Mas, por encontrar-se próximo da Terra, faz a diferença entre o dia e a noite. As outras estrelas do universo, poderosas, azuis, eternas e distantes, mal fazem um clarão na noite.

Quando você fizer o seu primeiro longa-metragem, já terá feito muitas imagens. Já terá descoberto alguma coisa sobre a luz com as fotos e curtas-metragens que tiver feito. A experiência já lhe terá dado algumas dicas. Você já terá, no seu repertório, umas duas ou três luzes que sempre dão certo. Já terá uma idéia de como fazer um exterior/dia ou uma noite e também seus interiores. É o mínimo que se pede de um fotógrafo. Com essas idéias, você tentará enfrentar as situações que se apresentam num longa. Como essas situações se multiplicam e se tornam complexas, você terá que adaptar esse pequeno repertório a novas situações. Com o sucesso dessas novas soluções, o seu repertório aumentará e você incorporará novas soluções para os novos problemas. Ao mesmo tempo, você tem esperança de que aquilo que não der certo não será comprometedor, e que essas soluções ruins não acabem com a sua carreira. Então essas más soluções serão lembradas para sempre, e não serão usadas nunca mais. Ainda bem. Além do que, se você aprender na prática, você sempre terá que aprender mais. Existem buracos na prática que só a teoria é capaz de tampar. Os livros lhe ensinarão tudo que se pode aprender lendo. Este livro, por exemplo, tentará lhe mostrar, agora, que, sabendo avaliar a natureza da luz, você saberá qual refletor usar em cada situação. Além disso, é sempre bom lembrar que nunca se usa um refletor sem acessórios. Os refletores são apenas fontes de luz primária. Nunca se coloca um refletor num tripé e se dá a luz por pronta.

A dificuldade em escolher *a luz direita* para uma situação qualquer está na diferença entre o que o olho vê e o que se imprime no filme. Os contrastes de luz que somos capazes de perceber na natureza são o resultado de vários milênios de adaptação do olho às condições de luz existentes. Embora o olho tenha se adaptado a essas diferenças, ainda não conseguimos fabricar um filme que faça o mesmo.

Os filmes, para *verem* como nós, precisam da ajuda dos fotógrafos. Para essa ajuda ser eficaz, é necessário que as *naturezas das* luzes que usamos na ficção sejam parecidas com as que Deus usou na criação. Se quisermos que um estúdio fique parecido com o que estamos habitua-dos a ver, é recomendável que se entenda qual a natureza do ataque que dá a ilusão de um dia ensolarado ou qual a compensação que fará um dia nublado. Assim também será com o int./noite ou o ext./dia/ fim de tarde. Ou qualquer outra luz. Cada cena terá sua luz. Cada luz, sua natureza. Cada natureza, seu refletor: de ataque, de compensação e de contraluz.

Os refletores sempre lhe serão entregues pelos fabricantes como se estivessem prontos para serem usados. Cada um serviria, suposta-mente, para alguma coisa. Mas para que serviriam refletores que têm o filamento aparente, sem lentes na frente e apenas com refletores atrás? Para iluminar delicadas atrizes não poderia ser. Sob essa luz, tudo se mostra, tanto as crateras da lua quanto as *plis d'expression* da veterana atriz. Para o contraluz também não há de ser. Sua luz é muito dispersa, e como não tem nenhum sistema ótico para concentrar os raios de luz, estes saem em qualquer direção. Ora, para abreviar essa questão, vamos relacionar os refletores disponíveis no mercado, mas isso é chato, muito chato. A primeira vez que tentei escrever sobre essa história de tipos de refletores, desisti. Cheguei até aqui e... desisti. Era de uma aridez e uma chatice insuportáveis. Aos poucos, foram diminuindo o interesse pelo assunto e o tamanho das páginas, até se tornarem pequenas notas técnicas e chatas.

Todo fotógrafo tem, de vez em quando, este enfado com a técnica. Depois dos primeiros anos de deslumbramento com filmes e filtros, porcas e parafusos, lentes e gruas, ninguém mais agüenta falar do assunto. Preferimos conversar sobre qualquer coisa a ter que ouvir sobre filtros e laboratórios. É o enfado decorrente da dedicação exclusiva. Tom Jobim odiava música. Para espanto de todos os que iam puxar um papinho sobre música, declarava: "Detesto música". E se explicava: "Passo minhas manhãs inteiras debruçado em cima do pia-

no, procurando aquela notinha certa. Agora que saí para almoçar, por favor não me venham falar de música. Detesto música!". O filósofo dizia que a filosofia "só servia para falar coisas aparentemente coerentes e impressionar os mais burros".[17] Nonato Estrela[18] tem uma ladainha irretocável sobre a chatice da rotina do fotógrafo. É um eterno "bota um de mil ali... sobe de cano... baixa de cabeça... fecha o facho... bota outro de mil ali.., sobe de cano... baixa de cabeça...". Walter Carvalho[19] falou do "embrutecimento causado pelos refletores". Sabemos do que ele está falando. É uma praga mundial. Michael Chapman conseguiu elaborar algo mais sobre o mesmo problema: "Eu gostaria de poder dizer algo mais profundo sobre o assunto [... mas a direção de fotografia] é uma arte que envolve muita coisa técnica. Você tem que fazer essas coisas e aceitar que a beleza virá delas".[20] Mas de vez em quando é tudo chato, muito chato.

Ainda tentei escrever sobre os diferentes refletores, misturando com outras coisas que eu considerava mais interessantes. Tentei ser sistemático e disciplinado. Na primeira tentativa, fui até à temperatura de cor. Aí, esses assuntos técnicos começaram a ser entremeados por outros que não obedeciam a qualquer sistematização. Apareceram coisas sobre televisão e cinema, ensaios sobre qualquer assunto vagamente associado à fotografia ou não, e anedotas sobre pessoas e filmagens. Qualquer coisa. Mil coisas. Até que o método desapareceu de vez. E não mais voltou. Tentei, de novo, reorganizar, recolocar as coisas nos seus devidos... editar os textos antigos. De novo, deu-se o

---

[17] *"La philosophie donne moyen de parler vraisemblablement des toutes choses, et se faire admirer der moins savants. "* René Descartes, *Discours de la méthode* (Paris: Flamarion, 1992), p. 27.

[18] Nonato Estrela, fotógrafo de *A maldição do Sanpaku* (Brasil, 1992) e *Quem matou Pixote?* (Brasil, 1996), de José Jofilly; e de O *homem nu* (Brasil, 1997), de Hugo Carvana.

[19] Walter Carvalho, fotógrafo de *Terra estrangeira* (Brasil, 1995) e *Central do Brasil* (Brasil, 1998), de Walter Salles; e de *América* (Brasil, 1988), de João Salles, em entrevista para a revista *Lume,* nov./dez. de 1997.

[20] *"I wish I could have some more profound things to tell you. I wish there we'e some great thing dredged up my psyche that I could say was the key to all there things, but there isn't. It's a mechanical medium and you've got to do the mechanics and let the mechanics give the aesthetic pleasure. "* Michael Chapman, fotógrafo de *Taxi Driver* (EUA, 1976) e *Touro indomável* (EUA, 1980), ambos de Martin Scorcese, entrevista em Dennis Schaefer & Larry Salvato, *Marters of Light* (Berkeley: University of California Press, 1984).

mesmo: quando cheguei nesse ponto, no buraco negro dos nomes e tipos de refletores, falhei. Então me rendi. A partir daqui não tem mais método.

Dei-me ao trabalho de tentar ser tão organizado e sistemático como seria necessário para criar um sistema inexpugnável para se entender a luz. No fundo, me dou conta de que tentava usar aquele artifício de me esconder atrás de um "aristotélico" para ver se colava e constrangia o leitor a me respeitar. Desisto. A Grécia antiga sempre foi a primeira pátria dos pedantes e o último refúgio dos pederastas. Como não me sinto rude o suficiente para viver na primeira, nem tão velho para precisar da segunda, volto à anarquia e à falta de método. Às favas com a natureza da luz e as intensidades do contraluz e da compensação. Não para sempre. Voltarei daqui a pouco. Afinal, eu entendo o que se procura num livro de fotografia. Procuram-se coisas que possam ser usadas na próxima vez que nos defrontarmos com um *set* às escuras. Gostaria de aprender um truque para começar, uma dica simples e prática? Eu entendo isso, porque tentei ser pintor e não consegui. Quando chegou a época de escolher entre os dois, escolhi a fotografia. Estudei fotografia numa escola. Hoje, por ter estudado e aprendido uma técnica, não tenho nenhuma limitação além das minhas naturais. Nada me limita tecnicamente, basta eu ter uma boa idéia e sou capaz de realizá-la. Alguns fotógrafos terão idéias melhores que as minhas. Algumas vezes, eu conseguirei realizar melhor minhas idéias do que outro, que tem boas idéias mas não sabe como realizá-las. E esse é o problema de estudar só a técnica, pois a técnica nunca vai lhe dar idéias, só vai lhe possibilitar concretizá-las.

Sei onde botar o refletor, e de quantos watts. Isso não é mistério para mim. Ao mesmo tempo, nunca deixei de desenhar e pintar. Aí sofro. Entendo, então, a ânsia de quem não sabe a técnica da fotografia e está lendo para ver se descobre aquele algo mais profundo de que fala o Michael Chapman aí em cima, um *clique* que resolverá tudo. Vejo que é como quando tento pintar uma coisa e não consigo por me faltar a técnica. Tenho as idéias e não consigo fazer nada, não consigo

transportá-las para a tela. Tento fazer uma cabeleira loura e sai uma mancha amarela disforme e sem vida. Ela se parece com uma cabeleira loura, as pessoas entendem que é uma cabeleira loura, mas eu sei que não era assim que eu tinha imaginado. Tivesse eu estudado pintura, tivesse eu tido um professor que me ensinasse dois ou três truques, uma cabeleira loura se faz assim assado, e eu teria agora um repertório que faria com que meus traços se parecessem com uma cabeleira loura. Eu sei o que é possível. O pouco que aprendi, aprendi assistindo a umas aulas de pintura numa TVE dessas. Aprendi mais sobre pintura assim do que lendo a respeito de como atingir o sublime de Michelangelo.

Lia sobre a agonia da criação, mas queria saber como ele fez a barba de Deus, por onde começava, que cor, que pincel usava, como misturava tal e tal tinta para ter a cor da pele. Essas coisas que realmente contam e que se aprende no primeiro ano de Belas-Artes. É o equivalente ao que aprendi no primeiro ano da escola de fotografia e que agora pareço me recusar a ensinar. Fico insistindo nos problemas abstratos em vez de dizer onde, quando e como botar o refletor de tantos e quantos quilowatts para ter tal diafragma. Não sendo pintor, sei o que sofro para pintar; sendo então fotógrafo, deveria entender o que se sofre para fotografar. Eu sei, só não acredito que existam atalhos e truques. A lista dos fabricantes de filtros e refletores vai ter que ser conhecida, mas, para chegar lá, acho necessário passar pelo que segue. Alexandre viu Gradiva, pela primeira vez, numa foto. Ficou fascinado pela roupa que ela usava. As curvas feitas pelo vento em volta do tornozelo. A precisão da escultura, o tecido de pedra. Como chegaram a essa perfeição os romanos? Os gregos, como viviam? Como podia um escultor romano tentar fazer o que só Michelangelo conseguiria 1000 anos depois? Como podiam os gregos combater com capacetes de bronze? Como faziam os capacetes de bronze? Gore Vidal foi morar em Roma para poder, do seu terraço, ver onde assassinaram Calígula. Ele está certo, pensou. Senão, de que modo saber como andava a gente que acompanhava *o carronavale?* Por qual via iam os escravos gauleses derrotados

por César? Onde? Como? Essas ruínas fizeram Gibbon escrever sobre Roma. Ele também tentou se colocar no lugar que não existia mais. Orwell, um cidadão de 1930, queria ter nascido um século antes. Todo mundo vê, no passado, a perfeição. Ninguém liga para o presente. Alexandre olhou em volta. Viu um pintor de paredes atravessando a rua, o macacão de brim sujo de tinta. Imaginou como seria um pintor de paredes em Roma. Dois lixeiros com uniforme da Comlurb. Um centurião comendo um bolo de trigo. Dois velhos com bengala ortopédica. Uma jovem atravessando a rua com os véus levantados pelo vento, deixando ver as sandálias e o tornozelo. Daqui a mil anos, nada será como hoje. Ele gostaria de poder ver como era Roma há dois mil anos. Os carros que correm hoje pelo Jardim Botânico não existirão mais daqui a mil anos. Nem o Jardim Botânico. As bigas que cruzaram o Rubicão também não estão mais lá, pensou. De repente, entendeu tudo. Olhou o pintor de parede com o mesmo deslumbramento com que olharia o centurião. Ficou tão fascinado com um ônibus atravessando o sinal como ficaria se tivesse visto Constantino inaugurando seu troféu. Deu-se conta de que, se olhasse bem, veria o que nunca ninguém verá daqui a mil anos, quando então se perguntarão: como será que se atravessava uma rua em 1998? Para que serviam esses traços que pintavam nas ruas? Viu os pedestres desrespeitando aquilo que será um mistério daqui a mil anos. Por que desapareceram os grandes edifícios? As grandes cidades? Intuiu que o porquê era irrelevante. Desaparecerão. Com certeza. As cidades, os carros, os edifícios, nada será o que é daqui a um milhão de anos. Será outra coisa. Mas ele esteve aqui e sabia para que servia o pão com que se fez o sanduíche que, um milhão de anos depois, se transformara numa relíquia incompreensível, incomível. No entanto, os romanos viviam sonhando com a Grécia. Os florentinos, com Roma. Nós, com 1930. Os de 30 sonhavam com 1789. Qual a história que diziam que tinha acabado? O que tem isso a ver com fotografia? No início, nada, quer dizer: quando ele começou a pensar nisso, nada. Estava sentado no Times Square, num McDonalds que dá para a rua. No nível da rua. Separado da rua por um vidro. Assim, a poucos metros

dos passantes, como numa vitrine. Ao contrário, pois estava dentro e eles, fora. Mas, como era uma situação corriqueira, ninguém olhava para ele. E lá fora era lá dentro. Era uma reprodução do que seria *o hoje* num museu do futuro. Como um quadro animado do *hoje,* no Museu de História Natural daqui a dez mil anos. Embaixo do futuro holograma total, na ala "Humanos 2000", uma plaquinha: TIMES SQUARE, NOVA YORK, AMÉRICA DO NORTE, 1998. O que sentiria diante dessa vi-trine uma criança do ano 11998? (Sim! o ano é 11998, com esse 1 a mais na frente mesmo. É o ano onze mil novecentos e noventa e oito, depois de Cristo... d.C.! Depois!). Ora, veria o que ele via: uma carrocinha de cachorro-quente *kosher*. Uma horda de turistas agitados e suarentos. Táxis amarelos. Guardas a cavalo. Aquilo tudo que se vê em qualquer foto, de qualquer turista que já foi comprar um treco eletrônico qualquer, numa 46 qualquer. E, portanto, imaginava ver esse quadro animado em 11998! E ele ali, vendo isso hoje, enquanto eles só poderão ver aquilo daqui a dez mil anos. Que privilégio! Estava no centro da capital do império, vendo os centuriões tomarem conta do Fórum. Vendo os visitantes de Alexandria olharem extasiados o Senado e o Arco de Constantino. Filas de populares se empurrando para ver um combate de brutos no Coliseu... e Gradiva que vinha vindo, atravessando a rua, na sua direção. Ave César, *ciau* bela.

Da natureza do ataque

> Não se ataca com luz dura. A única fonte de luz dura admissível é o sol. Qual o efeito de um ataque duro? Sombras. Duras. Leonardo da Vinci e Vermeer pensaram sobre isso e não gostaram. Resolveram o problema com a natureza da luz. Vermeer optou pela luz difusa das janelas. Leonardo da Vinci pelo *sfumato.* Ninguém fez melhor do que eles. Nem antes nem depois.

São duas as coisas que temos que controlar quando fotografamos. Primeiro, a dureza original das fontes de luz; depois, o alto-constraste

decorrente dessas fontes pontuais. A solução dos dois problemas passa pela escolha da natureza do refletor de ataque. O primeiro problema, o da dureza original das fontes de luz, se resolve, integralmente, com a escolha da natureza do refletor de ataque. Por isso, vou tratar disso logo a seguir. O segundo problema, que é o do controle do contraste — quer dizer, quanto o preto fica preto, o branco, branco e, entre eles, os cinzas e as cores aparecem —, envolve a luz de compensação. Isso fica para depois.

Quanto à natureza da luz, existem dois tipos de ataque: duro e difuso. O duro causa sombras definidas. O difuso, sombras sem definição. O sol é a mais típica das fontes de luz dura. Causa sombras duras, não só no rosto, quando iluminado por ele, quanto no chão, onde projeta sombras bem desenhadas. Outras fontes de luz dura são os refletores com filamento aparente. Em geral, são chamados refletores de *quartz* aberto.[21]" Variam segundo a sua potência. São de 1000 W, de 2000 W, etc. Nenhum fotógrafo, em sã consciência, se utiliza de um refletor de *quartz* aberto sem colocar alguma forma de difusão na frente. Quando o fazem, têm alguma coisa contra a atriz. É o caminho mais rápido para ser despedido. Com uma luz assim, vêem-se defeitos e relevos que nem de perto, prestando muita atenção, se veriam. Todos os outros refletores fabricados foram pensados para oferecer uma natureza decrescente na dureza da luz. Cada um tem mais coisas entre o filamento e a saída final da luz, pela frente. Pense nisto: quanto mais aparente for o filamento da luz, mais dura será a sua natureza. O corolário dessa regra é o seguinte: os refletores de luz difusa são mais fracos que os de luz dura. É

---

[21] Como sempre, aqui também se usa o nome de uma parte para designar o rodo. *Quartz* não é o refletor; também não é a lâmpada; é só o material usado para fabricar a ampola da lâmpada. Vejamos o que diz a enciclopédia *Britannica* no verbere "Motion Pictures Lighting": "Uma nova era na iluminação teve início nos anos 60, quando apareceram as lâmpadas de tungstênio-halogênio com ampola de quartzo. O composto halogênico que se encontra dentro da lâmpada serve para se combinar com o tungstênio evaporado do filamento. Esse novo composto é atraído eletricamente de volta para o filamento. Isso impede o tungstênio evaporado de se depositar no interior da lâmpada, escurecendo-a, como acontece com as lâmpadas normais de tungstênio. Além disso, esse ciclo regenera o filamento e aumenta a duração da lâmpada". Como esse processo só se dá a altas temperaturas, o vidro teve que ser substituído pelo quartzo, que é mais resistente. Daí o nome *quartz*.

inevitável. Se foram colocados obstáculos na frente da luz, ela irá se dispersar pelo caminho, perdendo força. É o custo da beleza. Quanto mais difusa for a luz, mais agradável o efeito e mais eletricidade terá sido gasta para chegar ao mesmo diafragma de um refletor duro. Os problemas vêm em cascata. Além de gastar mais luz, ainda há o problema do tamanho. Um refletorzinho de *quartz* aberto dá uma luz assassina, mas esse forte pontinho luminoso resolve o problema de qualquer equipe de reportagem de televisão. Para chegar a essa mesma quantidade de luz com uma bela difusão é necessário uma fonte de dois metros quadrados, que gasta dez vezes mais eletricidade. Não há atalho, improvisação, ou substituição. Só escolha. Ou a luz econômica, assassina, ou a produção da beleza. A escolha não é só do fotógrafo. É também do diretor e, sobretudo, do produtor. Sem produção, dinheiro, não se faz uma bela luz, mas também não se contratam belas atrizes nem bons roteiristas. Quando investe, o bom produtor reserva dinheiro para todo o processo. É normal usar muita luz. É necessário que o fotógrafo saiba disso para não ficar constrangido na hora de fazer sua lista de material. Se ele pedir fontes fracas, pequenas, pontuais, fará economia para o produtor e não terá o que difundir na hora de filmar. Mas, como sempre em casos de investimento, é preciso diminuir os custos. É aí que entra a *grande fonte difusa de fácil deslocamento: o* ataque ideal. Como é o ataque ideal e qual a sua luz?

O ataque ideal

Uma janela aberta, de dia, é a mais bela das fontes de luz difusa. E o ataque ideal. Ela tem as duas coisas mais procuradas num ataque: é difusa e tem direção. E a fonte de luz preferida de pintares e fotógrafos. Essa luz causa sombras em *dégradé* no rosto e projeta sombras delicadas no cenário. Como são essas imagens? São assim...

A primeira vez que Alexandre viu Gradiva, el

a estava em cima do divã, à direita, no consultório. Ele tinha vindo caminhando pela

Berggasse, procurando o número 19. Era ali que ficava o consultório. Isso em 1938. Parou do outro lado da rua e ficou olhando o prédio. Era como há sessenta anos. Igual. Os carros, um pouco diferentes; a rua não era mais de paralelepípedos. Tinha movimento demais, e não havia nenhuma bandeira nazista pendurada na porta. Era assim que ele tinha visto nas fotos, mas o resto todo era igual. Arquitetura, proporções, cores — que, é claro, não existiam nas fotos antigas, mas ele as via assim mesmo. Atravessou a rua e parou na porta de entrada do prédio. Pensou em Anna O., a primeira paciente a ter que resolver se entraria ali ou não." Passou a soleira da pesada porta e, de novo, viajou no tempo. Isso já estava se tornando sua segunda natureza. Vivia aqui e lá ao mesmo tempo. Havia uma escada à esquerda. Subiu. Cada passo ecoava e reverberava no mármore. Só parou ao dar de cara com a plaquinha: PROF. DR. FREUD 3-4. Empurrou a porta, cheio de cuidado, e entrou. Não havia ninguém. A recepção do Museu Freud de Viena, se é que se podia chamar de museu um apartamento vazio, era à esquerda. Alexandre virou à direita. Não havia nenhum móvel. Nenhum visitante. Um museu sem objetos nem pessoas. Só ele e as paredes. Nestas, as fotos que vira no livro de Edmund Engelman.[23] As fotos reproduziam os ambientes com os móveis e a decoração do tempo em que os Freud moravam ali. A viagem no tempo ainda funcionou alguns minutos. Nas fotos do escritório, ele reconheceu todas as obras de arte que Bruno Bettelheim havia descrito.[24] Ele, Bettelheim, também nunca estivera lá. Vira as fotos que foram feitas por Engelman antes de Freud ir para Londres. Escrevera um ensaio, brilhante, sobre essas fotos. Sem fotos. Ele as descrevia, mas, no seu livro, não se via

---

[22] Sabe-se que Anna O., embora seja considerada a primeira paciente da psicanálise, nunca foi paciente de Freud, nem nunca o encontrou. John Houston, no filme que fez sobre Freud a partir de um roteiro de Sartre, tomou essa liberdade. Eu também. Peter *Gay, A Life for Our Time* (Nova York: Parpermac, 1988) *e Pan lmperfect* (Nova York: Owl Books, 1996). Jean-Paul Sartre, *Freud, além da alma (Rio* de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

[23] Edmund Engelman, *Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse* 19 (Viena: Verlag Christian Brandstätter, 1993).

[24] Bruno Bettelheim, *Freud's Vienna & Other Essays* (Nova York: Knopf, 1990).

nenhuma foto. Por causa desse ensaio Alexandre comprara o livro com as fotografias e fora ao museu. O ensaio de Bettelheim o tinha encantado tanto que ele queria ver tudo que Bettelheim havia visto e declinado de mostrar. Afinal, não custava nada publicar as fotos para ilustrar o texto. Achava muito estranho um artigo que descrevia fotos que existiam, mas que não as mostrava. Aos poucos, ficou evidente para Alexandre que os dois se cancelariam. Se as fotos fossem publicadas com o ensaio, este perderia a sua razão de ser. Enfim, acabou por entender que as fotos só ficaram tão interessantes por se mostrarem aos poucos. Primeiro, na descrição de Bettelheim. Depois, meio esquecidas na memória, mas sempre presentes. Como o ruído de fundo do Big Bang que ele ouvira numa *trip* de LSD. Finalmente, quando viu as fotos transformadas em murais, no escritório vazio, agradeceu ao escritor por tê-las transformado, através da sua descrição maravilhada, no prazer que ele sentia agora. O deslumbramento foi tão grande que ele gostaria de conseguir, algum dia, o mesmo efeito. Tão póstumo e anônimo quanto fora para ele aquele ensaio. Sentiu-se em dívida com Bruno Bettelheim. Só poderia saldá-la causando o mesmo efeito em outros. Escreveu, então, o texto que publico abaixo:

Pelas janelas de Vermeer

Pelas janelas de Vermeer você verá, talvez com admiração e prazer, uma pintura que representa, em perspectiva, todos os objetos que estão lá fora.[25]

São dezoito quadros pintados no mesmo local, com a mesma luz, sem dar a impressão de que Vermeer tentava novas cores ou técnicas. Sempre a mesma janela, à esquerda, iluminando um único modelo. Não, também não dá a impressão de que o pintor pintava em série, usando

---

[25] "[...] você verá, talvez com admiração e prazer, uma pintura [imagem] que representa, em perspectiva, todos os objetos que estão lá fora." Essa frase foi dita por Descartes, no *Dióptrica,* ao experimentar cortar o olho de "um homem morto recentemente, ou, se não encontrar um, serve o olho de um boi, ou de qualquer outro animal grande" e projetar, através do cristalino, uma imagem sobre a retina exposta.

uma fórmula de sucesso, para vender. Ao contrário. Em vida, nunca vendeu um só quadro. Pintava e guardava. Mas voltava sempre à mesma luz, da mesma janela, do mesmo ângulo. Mudava o assunto; ora era uma mulher vertendo leite, ora um geógrafo trabalhando com seu compasso.[26] Dá, só, uma impressão de fascínio, ou de que Vermeer teria consciência de haver chegado à perfeição. As imagens são tão delicadas e possuem uma luz tão bela que ele não precisaria buscar inspiração em outro lugar. Não precisava de nobres ou de reis como modelos, nem que estes fossem grupos ou famílias. Uma pessoa só, sentada, plácida, na frente de uma janela, era suficiente. E pintava isso sem parar. Uma pequena mudança no ângulo do modelo, e isso já bastava para merecer um outro estudo sobre a luz da janela. Em vez de o modelo estar de frente, agora está de perfil. Depois de costas. E, mesmo assim, de costas, a luz ainda é suficiente para iluminar o rosto da dama! Ah! é esse o segredo, é essa a fascinação. Como poderia a luz dar voltas e iluminar o que deveria estar na sombra? Essa é a luz de uma janela! Uma única e grande difusão que reverbera por toda a sala e ilumina, delicadamente, o que estaria na sombra. Será que se vê isso só com os olhos? Será que somos capazes de nos aperceber dessa sutileza apenas olhando? As imagens de Vermeer são pequenas e tão parecidas, em perspectiva e proporção, que se suspeita que ele pintava usando uma câmara escura. Uma câmara escura é exatamente o que o nome diz: uma máquina fotográfica. Só que sem filme. Como não havia, ainda, na época, o filme fotográfico, quem usava uma câmara escura se contentava em ver a imagem projetada mesmo sem poder reproduzi-la. Para isso, bastava uma caixa preta, um furo, e a imagem aparecia no fundo sobre um papel vegetal. Isso não era nenhuma novidade e basta haver luz para ser possível projetar uma imagem. Aristóteles já teria sua câmara escura. Platão, se não tinha uma, concreta, inventou uma, metafórica, na sua caverna. E mesmo que tenha sido Leonardo da Vinci o primeiro a comparar o funcionamento do olho com o da câmara escura, a inovação só vai acontecer com Vermeer. A reprodução ótica das imagens do dia-a-dia não teria começado com a fotografia, teria começado com Vermeer. Ele estaria fascinado não com a reprodução das imagens que via na natureza, mas com a preservação

---

[26] Jan Vermeer, *O astrônomo* (Museu do Louvre, Paris) e A *leiteira* (Rijksmuseum, Amsterdam). Esta, a única imagem *pop* de Vermeer; está tanto na capa de cadernos escolares quanto no acervo de quadros da cenografia da Globo.

das imagens que via na câmara escura. Seria não um pintor, mas um filme fotográfico humano. Sua preocupação era registrar a sutileza das cores que via projetadas precariamente dentro da câmara escura. Esse fascínio com a imagem tal qual ela é vista somente através de aparelhos óticos, e que viria, depois, a ser moeda corrente da fotografia, fascinaria outros pintores. Impressionistas como Manet chegavam a dar a impressão de que conseguiam ver como só os filmes veriam mais tarde. No *Velejando* [27] *é* possível ver um efeito ótico que só se cristalizaria depois da invenção do filme e das teleobjetivas. Manet pinta um timoneiro sentado no seu posto de pilotagem. Entre o assento do barco e a retranca, vê-se, ao fundo, o mar. Mas não é um mar todo igual. Perto de nós, vemos as ondas e os reflexos da luz na água. Aos poucos o mar vai perdendo seus detalhes até se tornar só uma cor. Um verde uniforme e sem nuances. Uma cor chapada e difusa. Exata-mente como em uma fotografia tirada com uma teleobjetiva. É possível ter consciência de que o olho e qualquer aparelho ótico funcionam da mesma maneira, mas há que ter um olho muito educado. E sobre-tudo ser capaz de ver, fixas, imagens que estão em movimento. É isso que Vermeer viu. Viu a beleza das imagens no interior de sua própria casa. Mas viu mais. E parece que só seria possível ver isso com uma câmara escura. As imagens são difusas. Como as imagens que conseguimos ao usar filtros difusores na câmera... ou com uma câmera de má qualidade. Qualquer câmera barata, que tenha uma lente ruim, dará uma imagem sem grande definição. São imagens delicadas, causadas por uma matéria difusora colocada entre a lente e o filme. Como um papel vegetal fino, o mesmo que é usado para formar a imagem na câmara escura. É o que procuram todos os fotógrafos... quando estão saturados das imagens normais que todos são capazes de fazer. É claro que não procuram a má imagem. Estão procurando outra coisa. Estão procurando imagens que sejam delicadas, difusas, belas, mas sobre as quais tenham controle. Que possam ser reproduzidas sempre. Procuram um sistema. Parece que Vermeer encontrou isso na câmara escura. Como ele observava a imagem projetada numa superfície translúcida, não a via pelo lado certo. Ela se formava *dentro* da câmera, e ele a via através do despolido. É essa a imagem que ele pintou. A difusão causada por um despolido primitivo. Uma imagem ligeiramente difusa, mas com um grau de difusão controlável.

---

[27] Édouard Manet, *Velejando* (Nova York, Metropolitan Museum of Art).

Mas por que as janelas fascinam tanto? Fascinavam pintores holandeses do século XVI e fascinam os fotógrafos de hoje em dia. Aliás, sem as janelas, as mulheres não ficariam bem na foto. Tristes com o resultado. Com as janelas acabaram as luzes misteriosas, guardadas a sete chaves por Von Sternbergs zelosos. Hoje, todo mundo fotografa com sua janela e consegue bons resultados. Digo *sua,* com alguma razão, pois cada um tem a sua janela preferida. Cada fotógrafo achou uma solução para ter uma *grande difusão de fácil deslocamento. Os* primeiros foram os fotógrafos de *still.* Quer dizer, os fotógrafos que fazem fotos *paradas* (tradução de *still). Os* fotógrafos de moda já usam, há anos, nos estúdios, grandes difusões, que chamam de *haze light. J.* R. Duran, um fotógrafo de moda e da *Playboy,* fazia apologia da fotografia de hotel. Trata-se de uma mulher nua, deitada numa cama, enrolada num lençol, e uma janela. O importante, por incrível que pareça, é a janela. Depois, a moda pegou e transbordou para o cinema. Com o aval de Almendros,[28] que citava Vermeer,

> [...] não se utilizou luz artificial em quase toda a filmagem de *Cinzas no paraíso.* Para as cenas de dia, nos poucos interiores que rodamos, utilizou-se a luz real das janelas, a exemplo de Vermeer [...] Essa técnica tem apreciáveis aspectos positivos, à parte o mais importante, que é a beleza da luz natural [...] O aspecto negativo está no fato de se ter de usar um diafragma muito aberto [...]

todo mundo passou a pesquisar as grandes difusões. Bruno Nuytten, diretor do *Camille Claudel* (1988), que também é fotógrafo, radicalizou de vez. Passou a usar uma só fonte de luz difusa, grande, única, e de um lado só.

Mas o que tem a luz das janelas que as outras não têm? Simples, a janela tem dois em um. Tem, ao mesmo tempo, uma luz difusa, delicada, macia, suave, mas além disso tem direção e penetração. Exata-

---

[28] Nestor Almendros, *op. cit.*

mente o que gostaríamos de ter num ataque. Que beleza! Uma luz que, além de ter direção e penetração, ainda é suave e com sombras delicadas. Como se dá esse milagre? Assim: coloque sua atriz à luz de uma janela. Meio rosto iluminado pela luz que vem de fora, meio rosto na sombra. O resultado em si já é agradável. Coloque-se, agora, no lugar da atriz para entender de onde vêm as luzes e como funcionam. À sua direita, você sentirá a luz entrar direto pela janela e iluminar a sua face direita. Feche agora o olho direito e mantenha aberto somente o esquerdo. Você ainda verá uma fresta de céu. É uma réstia de luz que ainda alcança a face esquerda, que você achava que estava na sombra. Como isso acontece? A razão é simples: a janela é uma fonte de luz grande. As grandes fontes de luz funcionam como diversas fontes de luz que iluminariam o assunto separadamente. Uma parte dessa luz, aquela que ilumina diretamente a face direita, seria o ataque. A tal réstia de luz vislumbrada com o olho esquerdo e que ainda ilumina a face esquerda funciona como uma compensação. E um brinde especial: a luz da compensação não acaba abruptamente. Dilui-se em sombra, como queria Leonardo da Vinci.

Assim como eu havia descrito a luz da compensação, oriunda de uma grande fonte de luz, como uma luz difusa, *apagadora de sombras,* o mesmo se pode dizer de uma janela. É um pouco menor que um céu nublado, que é o apagador de sombras da natureza. Mas uma janela aberta para o dia é, na realidade, um pedaço de céu, e guarda algumas das suas características: luz difusa e uniforme. Como é apenas um pedaço, adquire uma nova característica: tem direção.

Os fotógrafos não gostam nem da luz dura do sol nem da dispersão anárquica do céu. Preferem o melhor dos dois mundos: a delicadeza do céu e a direção do sol. Essa luz assim domesticada é a luz preferida por fotógrafos de publicidade, modelos, maquiadores e pintores; mas, em cinema, não é tão fácil. Como resolver o problema encontrado por Almendros, a pouca profundidade de campo? Sem precisar entrar em detalhes ou explicar o vocabulário técnico, *pouca profundidade de campo* quer dizer apenas que por uma janela não entra

muita luz. É difícil filmar com pouca luz; focar, ainda mais. E é esse o problema da fotografia de cinema: as coisas se mexem. Não é como na fotografia de moda, em que você pode colocar a luz a poucos passos da modelo e contar com a ajuda do enquadramento para esconder a fonte. O problema de conseguir uma luz de janela potente e prática, a tal grande fonte difusa de fácil deslocamento, é o assunto deste capítulo.

A primeira parte dele, aquela em que se descreve a luz dessa fonte, já foi discutida: são as janelas de Vermeer. Agora, vamos à descrição da fonte em si. Primeiro, o tamanho. Dois por um. Dois metros por um metro. Maior do que isso é inviável. Um trambolho inarredável. Menor, não seria suficiente para causar o efeito de grande difusão. O que vamos colocar como fonte de luz dentro dessa *janela móvel é* discutível. Todo fotógrafo já chegou à conclusão de que precisa dessa fonte. Cada fotógrafo encontrou uma solução. Existem mil soluções, cada uma com um nome inventado, com maior ou menor felicidade, pelo seu criador. Já ouvimos falar de bafo, bafão, trucuçu, e para não ficar no tupi-guarani cito algumas fontes de luz difusa usadas pelos ingleses no *Evita.* [29]

> [...] as caixas de luz que usamos são feitas de tubos de alumínio com uma forte difusão na frente. Essas estruturas estão cobertas com isopor. Têm, em geral, oito pés por quatro [dois metros e meio por um metro e vinte], mas podem ser feitas de qualquer tamanho. Também se pode prender duas ou três juntas, ou pendurá-las. Para os cl*oses,* pode-se colocar um minibruto dentro, com mais uma difusão nele, criando assim uma dupla dupla difusão. Muitas vezes, usamos lâmpadas de bruto *soft;* elas criam uma luz muito agradável que parece natural. Para os planos mais abertos, usamos fontes maiores dentro das caixas, para conseguir mais penetração.

E pelo francês Philipe Rousselot no *Entrevista com o vampiro.* [30]

---

[29] Direção de Alan Parker. Fotografia: Darius Khondji (EUA, 1997).

[30] Direção de Neli Jordan (EUA, 1995).

> Para simular esse tipo de fonte de luz — luz de vela, lampiões a querosene ou gás —, você tem que trabalhar com uma luz quente, *soft,* muito difusa [...] eu uso lanternas chinesas [...]

Essas lanternas chinesas são exatamente isto: bolas de papel vegetal, de mais ou menos um metro de diâmetro, com uma lâmpada *quartz* dentro. São pouco direcionais, mas muito difusas e fáceis de instalar e movimentar. A última moda, à altura em que escrevo, são as *kino flo*. Não fogem à regra: são ataques difusos, grandes e de fácil deslocamento. As *kino flo* são lâmpadas frias, longas, montadas de seis em seis, ou às dúzias, formando uma grande parede luminosa. Fazem uma luz difusa e têm a vantagem de poder mudar de temperatura de cor somente com a mudança da lâmpada. São práticas, são leves, mas, como toda luz fria, não têm penetração e se perdem a distância. Além dessas fontes, vou descrever uma outra que, consta, é invenção de Lúcio Kodato, diretor de fotografia de publicidade em São Paulo. Ele teria inventado o refletor e o nome: trucuçu! (Não se espante, eu também acho esse nome horrível. Quando resolvemos usá-lo e pedimos aos eletricistas "Fula-no! Bota um trucuçu ali para a Sra. N.", as atrizes ficam assustadas. Nesse caso, ela, a Sra. N., se ofendeu e foi reclamar com a direção. Disse que estavam lhe chamando de trubufu. Entende-se. Se alguém se sair com nome melhor, agradecemos). Ao trucuçu, então: dois minibrutos, de seis lâmpadas cada, montados em calha, quer dizer, uma lâmpada ao lado da outra, viradas para dentro de uma caixa de 2 m x 1 m, feita de qualquer superfície que rebata luz, em geral, isopor. As duas folhas de isopor, de dois por um, que formam o corpo do refletor, estão presas pelas arestas menores, na moldura que segura as calhas-bruto, e formam assim um refletor curvo. Isso tudo é montado numa estrutura de sarrafos leves de madeira. O conjunto fica sólido o suficiente para ser deslocado como um todo. É prático, leve e forte. Não é forte apenas como estrutura, é forte como luz — tem direção e penetração. Esse é o ataque ideal para se fazer um int./dia em estúdio. Por ser uma fonte de luz grande, seu uso requer uma técnica específica. A luz que sai de dentro de uma fonte assim parece, à primeira vista, de difícil controle.

Ela seria bela, por ser difusa e direcional, mas, por ser oriunda de uma grande fonte, se espalharia em várias direções ao mesmo tempo, como faz a luz de uma janela. Se quisermos que essa fonte de luz ilumine só a atriz, que merece essa luz delicada, e não todo o cenário, onde gosta-ríamos de projetar uma luz mais dura que causasse relevos e sombras, são necessários certos cuidados. O primeiro é iluminar a cena com duas fontes de luz de naturezas diferentes. Para a atriz, a delicadeza das grandes difusões. Para o cenário, a dureza das fontes pontuais que projetam efeitos de sombras e desenhos de janelas. Depois, é necessário impedir que a luz de uma fonte interfira na outra.

Como controlar a luz de uma grande fonte? Da mesma maneira que se faz com as pequenas, usando os mesmos princípios que são usados para controlar qualquer outra luz. O raciocínio é sempre o mesmo: no grande, como no pequeno. Quais são esses princípios? O básico é que a luz se propaga em linha reta e que qualquer sólido colocado na sua trajetória a interrompe. A luz não é um líquido, não vaza, não derrama e não dá volta em obstáculos. Logo, para controlá-la, basta interromper sua trajetória. Mas a luz se reflete e, se não for absorvida por alguma matéria, sairá rebatendo em outras superfícies até chegar aonde não se esperava. Dará assim a impressão de ser como um líquido, tal a capacidade de contornar obstáculos e iluminar além deles. Então, para se obstruir a luz, é preciso interromper sua trajetória com alguma matéria que a absorva. Se a teoria é pomposa, a prática é singela: qualquer pano preto interrompe e absorve a luz. Um pano preto preso a uma estrutura que o mantenha esticado é suficiente para isso. São as *bandeiras* dos equipamentos de cinema. Nem sempre é possível fazê-las de pano, pois várias vezes estão tão perto das lâmpadas que queimariam. Usa-se então metal pintado de preto fosco. São as *bandeiras francesas*. São tão práticas e eficientes que algumas já vêm presas e articuladas na frente dos refletores; são os *bandos*. [31]

---

[31] Os eletricistas chamam de "bandó" o que na realidade é "baru door", "porta de celeiro". São aquelas quatro bandeiras pretas que ficam presas na frente do refletor.

Se os refletores fornecidos pelos fabricantes já vêm com seus bandós para controlar a luz, o mesmo se faria para controlar a luz das grandes fontes. Se *a caixa de luz* tem dois por um, suas bandeiras terão um tamanho condizente. Dois por cinqüenta. Se tudo cresce, é bom que se mantenham leves e práticos. Usando uma bandeira de dois metros de altura por cinqüenta centímetros de largura, é indispensável que ela seja leve e que fique em pé sozinha. É como uma cortina, só que com seu próprio pé. Essa bandeira que fica ereta sozinha serve para cortar toda a luz que se dispersaria pelo cenário. Ela é grande o suficiente para fazer do trucuçu uma luz bonita e controlável. Sim, esse bandeirão tem um nome: nós o chamamos de gobo.

Em inglês, "gobo" quer dizer outra coisa; são as máscaras de efeitos dos refletores elipsoidais. Em Portugal, sem piada, os chamam de negros grandes. Existem também os negros médios, que são as nossas bandeiras médias, e os pequenos negros, que são as bandeiras francesas.

Já que estamos em Portugal, vamos logo às diferenças de vocabulário existentes entre portugueses e brasileiros na área de cinema. Eu, que trabalhei nos dois lugares, sei e sofri. Primeiro, o mais difícil: "isopor" é "esferovite". A palavra "esferovite" é para nós tão engraça-da e incompreensível quanto o termo "isopor" é para eles. Vale a pena anotar também a maior fonte de confusão que existe entre brasileiros e portugueses (isso, é claro, sem contar os diplomas de dentista e o fato de eles chamarem "crianças" de "putos"). Em Portugal, o rebatedor é chamado de refletor. Já o refletor se chama projetor. Como em francês, que usa a palavra *projecteur*. É que em Portugal emprega-se a nomenclatura francesa. Nós, com o tempo, abandonamos a França como referência cultural preferencial e hoje estamos à deriva, no meio do Atlântico, entre o vocabulário dos americanos e o dos franceses. Usamos alguns termos em inglês americano; outros poucos, sobreviventes, em francês. "Carrinho", que vem do francês *charriot,* sobrevive, mas já está quase soterrado pelo *travelling* americano. Eu, por ter estudado em francês, tive alguns problemas ao voltar para o

Brasil. Na primeira vez que precisei alugar uma luz, liguei para a locadora e pedi: "Três projetores de dois mil e quatro projetores de mil". Projetor, no Brasil, só o de projetar filme. O dono da locadora, meio preocupado, ainda tentou ajudar: "O senhor quer os projetores de 16 mm ou de 35 mm?". Diante do meu "Ué, e tem alguma diferença?", desligou na minha cara. A questão do vocabulário é terrível. Ataca nas leituras, que sempre beiram a incompreensão, não fazendo diferença se os artigos são bem ou mal traduzidos, e ataca também nos termos esotéricos ou sem correspondentes em português. Termos inesperados nos tocaiam sempre nos trabalhos com estrangeiros. Esses trabalhos são freqüentes para quem lida com cinema e televisão. Trabalha-se com imagens, que seriam a linguagem universal, mas, para se chegar a elas, temos que passar pelas palavras, que viajam mal.

Assim, usando esse tipo de luz e bandeiras, trucuçus e gobos, é possível colocar uma janela onde bem entendemos e cortar toda a luz que iria parar onde não se queria. Esse é o ataque ideal, a grande fonte difusa de fácil deslocamento. Grande e difusa porque é necessária para a fotografia. E de fácil deslocamento porque só assim é possível encaixá-la na produção de um filme: é grande, é difusa, é boa para a fotografia, mas é capaz de ser colocada no lugar rapidamente, não atrasando a filmagem.

Esse tipo de fonte é de natureza *rebatida*. A luz é originária de uma fonte pontual, e depois de ser rebatida em qualquer superfície sai como luz difusa. Existem vários refletores que já são fabricados para gerar esse tipo de luz. São os *soft*. São do mesmo tipo do trucuçu, só que, em geral, menores e menos potentes. Servem como luz de compensação, não têm força para o ataque.

Além das fontes de luz descritas acima, que imitam as janelas, as janelas de verdade são sempre bem-vindas nas filmagens, sejam elas em estúdio ou em locação. Mesmo que uma janela de verdade não tenha força suficiente para iluminar uma cena, ela é facilmente reforçada com luzes por fora e difusões por dentro. Porém, as janelas de

verdade, das casas de verdade, para serem viáveis como fonte de luz, devem estar até, no máximo, o segundo andar; a partir daí passam a ser um problema. Para se colocar uma luz por fora de uma janela acima do segundo andar são necessários andaimes e guindastes, o que não é nada prático.

Em edifícios muito altos, as janelas são, ao invés de uma dádiva, uma chateação. Necessitam ser gelatinadas para não estourar em altas-luzes, e quando têm vidros irremovíveis, o que acontece freqüentemente em edifícios modernos, têm a desagradável mania de refletir todos os refletores que possamos colocar por dentro. Então, edifícios, não.

Existe ainda uma outra fonte de luz que imita a luz de uma janela. São os grandes difusores colocados na frente dos refletores. Também geram luz difusa, mas são de natureza filtrada e não rebatida. Considero *filtrada* qualquer luz que, ao sair do refletor, passa através de alguma matéria, sendo essa matéria colorida (gelatinas) ou translúcida (difusores). No caso de se querer gerar luz difusa através de difusão, se conseguirá sempre melhor efeito quanto maior for o difusor. Com um pequeno difusor, feito de *spun glass* (fibra de vidro), preso diretamente nas bandeiras do refletor, há difusão, mas ela é mínima. Nesse caso só ocorrerá uma perda na intensidade e quase nenhuma difusão. Pode parecer um contra-senso usar um refletor nessas condições, e é; mas é um uso comum nos estúdios de televisão, e ninguém é capaz de explicar por que fazem isso. Colocam sempre um refletor forte com um difusor colado na porta. Teríamos o mesmo efeito com um pequeno refletor sem difusão nenhuma, mas passemos. Para uma difusão ser eficaz, ela deve ser grande. Quanto maior a difusão e quanto maior a distância da fonte, mais eficaz ela será. O sol, com as nuvens difundindo sua luz, está aí para quem duvidar.

Na prática, existem duas fontes tradicionais de luz difusa por *filtragem*. Uma é para interiores, outra para exteriores. Para interiores, fizeram uma pirâmide que se pendura na frente do refletor. A base da pirâmide é translúcida e fica na direção do ator. Os lados da

pirâmide são negros e funcionam como bandeiras. A luz só sai pela frente. O topo da pirâmide tem um buraco redondo, onde fica o refletor. É tudo muito leve, e passível de ficar pendurado na horizontal. O fabricante chama-se Chimera, e esse já virou o nome oficial desse tipo de luz. Existia uma versão cônica anterior ao chimera e que lhe deu origem, o croniecone. Inventado pelo fotógrafo do *Blade Runner,* Jordan Cronenweth, o croniecone era um cone que, preso na frente dos refletores, fazia a luz passar por um difusor preso na base do cone e se projetar apenas naquela direção. Consegue-se o mesmo efeito com qualquer refletor fresnel e um quadro de um por um com papel vegetal pendurado na frente.

Para os exteriores, existe *o butterfly (pois,* em inglês). Os *butterflies* são molduras desmontáveis de alumínio em que se pode prender qualquer tipo de difusão, ou tecido, ou refletor. Existem de todos os tamanhos, desde de um por um, até seis por seis metros. Servem para difundir a luz do sol e, quando usados para fazer sombra, dão como resultado um tempo nublado. Servem para difundir ou rebater luzes de refletores. Servem também para rebater o sol e fazer grandes compensações ou bloquear completamente a luz e fazer silhuetas. Servem para tudo. Quando não estão sendo usados pela fotografia, podem ser encontrados fazendo sombra para o pessoal da cozinha.

O ataque noturno

Será que, de noite, também se ataca com luz difusa? Sim, sempre se ataca com luz difusa. Nada com o pontual. [32] Luz dura, pontual, só

---

[32] Normalmente, chamam as fontes duras, bem orientadas, de espectrais *(spectral),* em oposição às fontes difusas *(soft).* É errado. "Espectral" quer dizer "vinda de um espelho", ou seja, saída de um refletor. Toda luz de cinema é espectral, pois sempre parte de uma fonte pontual e se reflete num refletor antes de sair do "refletor". Mesmo dentro dos refletores ditos *soft* há uma matéria refletora. Enfim, é uma questão de vocabulário, mas para ser mais fácil raciocinar é conveniente pensar em luz pontual como aquela que faz sombra, e em luz difusa como aquela que não faz.

a fonte; nunca a iluminação. Na fotografia, ao contrário da literatura, o ponto fica no começo, não no fim. No fim, é a bela. Luz e atriz. E, para isso, ataque difuso.

Nas noturnas, as fontes difusas farão um convincente efeito de abajur se vierem de baixo. Fontes difusas também podem ser usadas em noturnas, quando vierem na horizontal. Nesse *caso* não haverá nenhuma explicação para as luzes virem dessa direção, que é a direção tradicional da luz para as diurnas. Como rendem boas imagens, são usadas assim mesmo. Toma-se cuidado, no entanto, para dar um aspecto de noite, em usar pouca compensação e deixar o cenário com ar de noite. Para se conseguir esse ar de noite, deve-se ter na imagem coisas que ajudem o público a identificar uma noite. Essas coisas são: luzes acesas em quadro e o cenário com claros e escuros. A pouca compensação garantirá que o lado da sombra será quase negro, o que também se lê como noite.

Nas noturnas, muitos fotógrafos se permitem atacar duro. Mas acabam deixando essa dureza para os homens. Para as atrizes sempre reservarão suas luzes mais delicadas. Nos filmes *noir,* chegava-se ao limite dessa técnica. Atacavam-se os atores com uma luz dura, de sombras marcadas, mas quando iluminavam as damas, usavam filtros difusores e sombras delicadas. Assim, aliás, exigiam os produtores dos grandes estúdios como Louis B. Mayer, o Mayer da Metro-Goldwin-Mayer, criador do sistema de estrelas da Metro. Mayer, ao contratar um fotógrafo alemão de filmes expressionistas, disse-lhe: "Sei que o senhor faz umas sombras maravilhosas. Continue assim, coloque suas sombras onde bem quiser, menos no rosto das minhas atrizes".[33]

Tudo isso, todas essas descrições sobre o ataque ideal, trataram da luz usada para iluminar as pessoas. Falei muito da iluminação ideal das atrizes, que é o que está em primeiro plano, mas pouco sobre a luz

[33] *Visions of Light, da* Fox Video. Produção: American Film Institute e NHK (Japão, 1992).

do segundo plano, que é a luz do cenário. O cenário pode não aparecer nas capas das revistas, mas também é importante.

Do uso correto das fontes planas

Uma das coisas mais difíceis de se fazer são desenhos de luzes projetadas. Persianas projetadas, efeitos de luz de uma janela projetados no cenário. Faixas de alta-luz projetadas numa parede, um traço de luz nos olhos da estrela. A bola de luz de uma lanterna na parede, os quatro quadrados de luz que simbolizam uma janela. Formas precisas de luz, desenhadas no cenário. O uso correto das fontes planas permite isso.

Primeiro, o problema. Depois, a solução.

O problema de se projetar luzes e sombras é o seguinte: força e distância. Tendo uma fonte de luz forte e distante, consegue-se projetar uma sombra com a forma que se quiser. Todos os exemplos que dei acima são conseguidos por Deus, dentro de casa, no dia-a-dia, sem problemas. Basta um sol, forte e distante, passar por uma janela, e teremos o desenho da janela projetada com grande intensidade e beleza nas paredes da casa. A lua é capaz de fazer o mesmo. Prestamos menos atenção nos efeitos de luz causados pela lua porque sempre temos outras luzes acesas, que lhe diminuem a beleza e eficácia, mas ela, a lua, se comporta como um sol, um sol fraco e azulado (não muito, pelo amor de Deus!), mas não menos pontual e causador de sombras do que o sol original. Quando estamos no campo, de noite, percebemos maravilhados esses efeitos de luz causados pela lua. São as nossas próprias sombras e as das árvores projetadas no chão. Nítidas e bem desenhadas como aquelas do sol.

É claro que se pode usar esses efeitos de luz projetadas pelo sol ou pela lua para reforçar as sensações de *dia* ou de *noite* quando se ilumina uma cena. Basta um grande e potente refletor passando através de uma janela cenográfica e teremos o mesmo efeito do sol entrando

pela casa. O problema é a força. E a distância. Quando iluminamos uma cena, a primeira preocupação é com os atores. O ataque então tem um nível de luz, digamos, normal. O contraluz já estará uns dois diafragmas acima do ataque. Se quisermos que o efeito de *sol* apareça como uma janela de luz projetada no cenário, não se pode usar pouca luz. Para aparecer, *o sol* tem que ser uma *alta-luz*. Para imprimir como alta-luz, terá de estar, no mínimo, no nível do contraluz, ou seja, dois diafragmas acima do ataque. É muita luz. E ainda tem o problema da distância. Se o grande refletor estiver perto da janela, não fará nenhum efeito. Estando perto, a luz passará direto pelo buraco da janela, que não funcionará como máscara, não recortando a luz. A solução é distância. E a solução é o problema.

Um grande refletor, dentro de um estúdio, que precisa estar distante do cenário, é um grande problema. É necessário que o fotógrafo se acerte com o cenógrafo para deixar espaço livre para este grande refletor, e que nada, cenográfico ou técnico, fique no longo caminho da luz até a janela. E mais: o ângulo de ataque desse grande refletor estará definido para sempre. Qualquer modificação implicará mais força e mais distância. O outro problema é o seguinte: se o efeito que deveria acertar só o cenário tocar também, involuntariamente, os atores, haverá um estouro de alta-luz não desejada. Como não se pode mexer no grande refletor, seria necessário prever os deslocamentos dos atores e não mudar mais nada. Nenhum diretor aceitaria isso. Além do mais, recortar uma luz para fazer um efeito de janela pressupõe um grande número de bandeiras e gobos. Uma para cada aresta do desenho. Um quadrado, por exemplo, necessita de uma bandeira para reproduzir cada aresta. São quatro bandeiras, com seus tripés e braços. Experimente. É um quebra-cabeça infindável e uma grande chateação. É aí que entram as *fontes planas*. Espelhos. Sim, prosaicos espelhos são fontes planas. É um pouco de *marketing* para os espelhos, mas eles merecem. Quando estávamos filmando *Tieta,* [34] Malik Sayeed,

---

[34] Direção de Carlos Diegues (Brasil, 1996).

o fotógrafo de Spike Lee no *Clocker's,* veio visitar *o set.* Vinha convidado pelo engenheiro de som Stu Deutch, que, impressionado com o uso dos espelhos, lhe descrevera a técnica. Malik, como todo fotógrafo, desdenhou o que com certeza comprou: "Isso é muito velho. O Almendros já usava espelhos antes de sair de Cuba".

Alexandre, indignado, comentou: "Inveja, despeito. Se fosse ele que tivesse inventado esse jeito de usar espelhos, teria dado uma entrevista no *American Cinematographer* dizendo que a fotografia dele se baseava no *uso correto das fontes planas"*.

A partir desse dia, os eletricistas passaram a perguntar, cheios de pompa, antes de trazer os rebatedores de espelho: "Senhor, vai usar hoje as fontes planas?".

A técnica descrita para Malik é a seguinte: uma criança, o sol, um espelhinho de bicicleta e um velho lendo jornal na varanda. Junte as quatro coisas e teremos todas as respostas para o uso correto das fontes planas. Com a mobilidade de um pequeno espelho, qualquer criança é capaz de redirecionar o sol para onde quiser. Não é necessário mexer nem no sol, nem em acessórios para conseguir projetar um raio de sol na careca do vovô. Basta o espelho ter a forma de uma bola, e a imagem projetada será uma circunferência. Uma cruz de espelhos e teremos uma cruz de luz projetada. Qualquer forma, qualquer projeção. Só depende de duas coisas. Primeiro, de a fonte estar longe do espelho. Segundo, de o espelho estar perto do assunto. Caso contrário, nada funciona. Se o espelho estiver perto do refletor e longe da parede onde se quer projetar o efeito, as condições para as fontes planas funcionarem não só não serão preenchidas como estarão invertidas. Um espelho perto da fonte passa a funcionar como fonte secundária e não causa efeito nenhum. Para entender essa condição adversa, experimente se colocar na posição de um arqueiro num castelo medieval. Ele tem à sua frente a seteira. É o posto de tiro do arqueiro. É uma fenda vertical que se usa para visar o inimigo. Quando esse arqueiro está perto da seteira, é vulnerável a qualquer tiro vindo do exterior. Afastado, só poderá ser ferido se uma flecha entrar

em reduzidíssimos ângulo e trajetória. Assim também será com a luz que passar por um espelho que estiver colocado a uma boa distância da fonte. Só os raios que estiverem no angulo certo passarão na direção escolhida. Estes são os raios que farão o efeito desejado. Os outros serão excluídos pelo espelho. Conseguir esse mesmo efeito com bandeiras e gobos é trabalhoso e vão.

A outra vantagem do espelho é ótica. Os espelhos têm por propriedade dobrar a distância entre o objeto e a sua imagem. Isso é uma dádiva dos céus para se projetar desenhos de luz. Quanto mais longe estiver a fonte do assunto, mais pontual ela se tornará, e conseqüentemente mais nítida será sua sombra. Essas são as condições básicas para as sombras serem nítidas: fonte pontual e distante. Os espelhos, ao serem colocados no caminho de um refletor, imediatamente causam o afastamento desse refletor. Em dobro. Simétrico. É como quando você se coloca na frente do espelho para fazer a barba. Se você estiver a um metro do espelho, a sua imagem estará a dois metros de você. Seu metro de distância do espelho mais o metro de distância da imagem ao espelho. Por dentro do mundo dos espelhos. Como no mundo das maravilhas de Alice.

Faltou receber o último brinde que os espelhos nos oferecem: ao se usar espelhos para direcionar a luz, os potentes refletores, que são a verdadeira fonte da luz, não precisarão mais ficar dentro do cenário. Podem ficar todos, e vários, escondidos atrás do cenário, atirando nas direções mais eficazes sem interferir na cena. Esses refletores também não terão necessidade de atirar na direção em que vão iluminar. Podem, como o sol, no caso do menino travesso, estar em qualquer lugar, iluminando em outra direção. Assim como fez o menino, sou eu, com meu espelho, que vou redirecionar a luz para dentro da cena. E o espelho não precisará ser nem grande nem pesado. Será cortado na forma da imagem que eu quiser projetar e orientado na direção do cenário que eu quiser iluminar. Para direcioná-lo, é fácil: se for grande será colocado num tripé de rebatedor; se for pequeno basta pendurá-lo num braço-mágico. Prático, não?

Nada disso fui eu que inventei. Nem Almendros. Nem Deus. Foi Arquimedes, em 213 a.C., quando os romanos bloqueavam Siracusa, sua cidade natal. Conta-se que Arquimedes equipou as muralhas da cidade com espelhos côncavos e incendiou a esquadra romana ao concentrar a luz do sol nas trirremes de madeira. É lenda, mas, como se vê, não é de hoje que se faz uso correto das fontes, no caso, côncavas.

Ataque, exterior/noite

Também de noite, do lado de fora, usamos dois tipos de luz. Dura, para simular a lua, que é um sol fraco e azulado; e difusa, para dar um nível geral de luz na cena toda; é uma compensação. Essa compensação pode ser explicada como se fosse a luz da lua reverberada pelas nuvens e iluminando o que não está diretamente exposto ao luar. É o mesmo que se passa com a luz do sol durante o dia. Mas essa compensação também é uma luz técnica. Ela é necessária para que os pontos da cena que o ataque não ilumina não fiquem completamente no breu. Quando isso acontece, tem-se a pior fotografia de exterior/noite possível. É aquela em que o fotógrafo, sem meios ou talento, usa apenas umas luzes para clarear qualquer coisa na noite e ter assim alguma profundidade. O exemplo mais corrente dessa má iluminação são as praias em cenas noturnas. Em geral, vêem-se uns pedaços de praia pouco iluminados, umas poucas espumas no mar, e o resto na mais profunda escuridão. É difícil fazer exteriores/noite por causa do tamanho das áreas que se tem de iluminar, mas eles não fogem à regra. Estamos, como sempre, no grande e no pequeno. O ext./noite assusta, mas não muda nada. Ataque, compensação e contraluz, como sempre. Duro com o cenário, doce com os atores. Excluindo os planos muito abertos, onde o ator não atua e apenas faz parte do cenário, raramente se iluminarão os atores com a mesma luz com que se ilumina o cenário. Isso é evidente, pois, devido à distância em que o ator se encontra

do fundo do cenário, um dos dois estaria ou superiluminado – neste caso o ator, que estaria muito próximo da fonte –, ou às escuras – como seria o caso do cenário, que por estar distante não receberia a luz que ilumina o ator. Já que separamos o ator do cenário, separemos também as naturezas dos seus ataques. Difusos para os humanos, duros com a natureza.

Para iluminar uma grande cena noturna existem várias técnicas. Vou descrever algumas. Uma delas é a que usei no *Sinais de fogo.* [35] Assim, sei exatamente o que deu certo e o que deu errado e não estarei me baseando em relatos de terceiros. Cito também a do *Titanic,* porque a entrevista do chefe eletricista é muito boa.

Primeiro, *Sinais de fogo.* Praia com chuva, exterior/noite. Grupo de atores embarca na praia. Uma única grande fonte de luz deu um nível geral de visibilidade. A fonte de luz é grande mesmo. É um HMI de 18 kW colocado a uns cem metros de distância, em cima de um despenhadeiro, mais alto do que a praia. Essa luz, colocada em Hg(iro contraluz, ilumina a chuva que está no ar e ilumina também a areia da praia. A chuva funciona como um *fog e* captura a pouca luz do contraluz fazendo com que todo o céu fique um pouco visível e um pouco azulado. Outras fontes igualmente grandes e distantes (PAR HMI de 6 kW) fazem as ondas e a areia aparecerem ao fundo. Tudo aparece muito pouco, mas é o suficiente para fazer os atores ficarem em silhueta. Essas silhuetas funcionam tanto contra a areia quanto contra a chuva. É uma luz dura. Ilumina tudo, menos o rosto dos atores. Para os atores, uma pequena difusão, de baixo para cima, simula a luz do lampião que carregam na mão. Não vou falar aqui das cores, nem de gradação ou intensidade dessas duas luzes. Só interessam aqui as fontes, as direções e as suas naturezas. O grande refletor fez o ataque do cenário e, ao mesmo tempo, uma espécie de contraluz para os atores ao iluminar a chuva artificial. A luz rebatida no isopor,

---

[35] Direção de Luís Filipe Rocha (Portugal, 1994).

difusa, perto do chão, fez o ataque dos atores. Não havia compensação. O que não era iluminado pelo ataque ficava no mais profundo breu, mas não se perdia, pois estava em silhueta contra a chuva, dando assim a informação visual necessária para se entender a figura total do ator.

Agora, o *Titanic.* [36]

> Iluminar a área de *six-acre* de oceano onde o navio teria afundado foi difícil, sobretudo porque na noite do naufrágio não havia luar, e o diretor não queria que os reflexos na água fossem de origem especular, o que daria a sensação da luz vir de uma fonte evidente [...] A solução final foi fazer uma cortina de fumaça que passava por cima da cena a uns quinze metros de altura. [A fumaça passava *por cima* da cena, como se fossem nuvens, sem tocar na água.] Essas nuvens de fumaça foram então iluminadas por trás, com quatro HMI de 18 kW, o que dava uns reflexos não-especulares na água. Uma idéia bem original.

Outra técnica que sempre é usada e descrita nos manuais de fotografia de cinema é um guindaste com uma caixa cheia de luz dentro. É tudo muito grande: a caixa, o guindaste e as luzes. O efeito é de uma enorme lanterna chinesa pairando sobre a cabeça dos atores. Faz as vezes de um luar geral. Essa luz faz uma compensação geral, mas seu problema é o deslocamento. Cada deslocamento envolve mudar o guindaste de lugar, com todos os seus refletores e cabos. Uma variante dessa solução é o *soft* orbital (um nome tão inventado quanto as fontes planas). Em 1980, os russos resolveram desenvolver uma luz que pudesse iluminar grandes áreas da Sibéria para trabalhos industriais noturnos. Colocariam em órbita estática da Terra uma espécie de espelho enorme, que rebateria a luz do sol durante a noite. Seria uma lua cheia vermelha, russa, comunista, e muito maior do que a de verdade. Adaptando isso para nós, é possível e prático pendurar um

---

[36] Direção de James Cameron. Fotografia: Russel Carpenter (EUA, 1997). Entrevista do eletricista chefe, John Buckley, ao *American Cinematographer,* dezembro de 1997.

butterfly de seis por seis metros num guindaste leve e levantar esse enorme rebatedor até uns vinte metros de altura. Sem precisar içar nem luzes nem cabos, é possível iluminar grandes áreas, rebatendo a luz dos grandes refletores nesse *soft* orbital. A vantagem é que os refletores ficam no chão mesmo e podem ser deslocados facilmente de um lado para outro, mas cuidado com o vento! Qualquer leve brisa pode transformar essa vela gigantesca numa asa delta violenta e incontrolável. Balões, com ou sem luz dentro, servem para a mesma coisa e têm o mesmo problema: ventou, voou.

Quando se filma de noite, a logística também muda muito. O ext./noite obriga a muita preparação e acordos com o diretor do filme. Cada mudança de posição de câmera implica uma nova iluminação. Se a cena envolve grandes áreas, é impossível mudar de cena sem que se leve horas reiluminando. Aqui, deve-se aproveitar ao máximo o que já está feito. Vale a pena filmar tudo no lado que já está iluminado e só depois mudar a luz e filmar os outros planos; mesmo que se chegue ao ponto de a atriz dar boa-noite ao galã às dez horas, quando começou a filmagem, e só receber a resposta às três da manhã, quando se começou a filmar na outra direção. Filmar assim pressupõe uma pré-decupagem precisa e muita preparação. Ah... e uma ótima continuísta.

Da natureza da compensação

Na compensação, não há penetração. É uma luz feminina, delicada. Pousa, não bate. Era melhor que nem chegasse lá, que se dissolvesse pelo caminho até se integrar ao cenário. Quanto mais sutil, melhor. Ela, a compensação, no nosso dia-a-dia, nem é vista como uma luz. Para o olho, basta o luz do sol se refletir nas nuvens ou a luz da sala se refletir nas paredes, e as sombras não serão mais negras. E o filme que preciso dela. Sem compensação, não há intenção; só acaso. Dela depende u beleza ou o dureza da fotografia.

A compensação é uma luz complexa. É complexa por duas razões. Primeiro, porque ela se define, sempre, em relação ao ataque, e por isso envolve outros assuntos, como relação de contraste, temperatura de cor, etc. Depois, a compensação é uma luz que envolve conceitos artísticos, difíceis de quantificar e qualificar. O primeiro conceito sobre a luz de compensação e o mais importante é: *a compensação é a luz que dá o tom dramático da fotografia.*

O refletor de ataque, ao iluminar uma cena, não dá por si só o clima da fotografia. Mesmo que esse refletor de ataque esteja alto ou baixo, colorido ou branco, difuso ou intenso, ele não influenciará nada o lado da sua sombra. Senão, vejamos: há algum clima especificamente dramático num dia de sol? Ou seriam as nuvens, ou a falta delas, que fariam aquele dia triste ou glorioso? Existe algum sentimento específico ligado à luz do dia? Claro, existem todos os sentimentos ligados à claridade e à segurança que nos proporcionam a luz e a boa visibilidade. São os céus de brigadeiro que permitem vôos seguros para os pilotos; são os mares tranqüilos que garantem boas travessias. É também "ter o sol no rosto e o vento pelas costas" das boas caminhadas e de outros sentimentos agradáveis. Qualquer outro dado dramático é dado pelas nuvens, pela compensação. São as nuvens que inspiram esses outros sentimentos, ou, para radicalizar de vez, é a falta de compensação na noite, quando as sombras ficam terrivelmente negras, que inspira todos os medos.

Uma ação carregada de drama, iluminada de maneira errada, involuntária, tira da ação boa parte de sua carga dramática. Os exemplos que nos servem melhor aqui são, ainda, os lugares-comuns dos ditos populares, o inverso dos céus de brigadeiro ou dos mares tranqüilos. Os jornais sensacionalistas se revoltam com a má iluminação dos assassinatos cometidos "em plena luz do dia", ou ficam possessos quando qualquer pequeno furto é feito "às claras". Nada mais deslocado do que um crime cometido com uma iluminação sem contraste, onde tudo brilha à luz do sol e nada se esconde nas sombras. Crime só é para valer com a luz que lhe é própria, aquela bem contrastada,

cheia de sombras profundas, misteriosas. Um crime precisa de grandes sombras. Claros e escuros. Em outras palavras, aliás, nas nossas próprias palavras de fotógrafo: precisa de *pouca compensação e muito contraste*.

Na realidade, a luz que usamos em fotografia para fazer a compensação não existe na natureza. É claro que as nuvens e o céu funcionam como compensação para a luz do sol. Mas seu controle é acidental e depende do acaso, da vontade divina, de Deus, de São Pedro, de quem estiver de plantão no momento. E é razoável pensar que nem os deuses nem os santos estão sempre interessados no filme que estamos fazendo. A compensação que nos interessa é aquela que controlamos, aquela que escolhemos para cada cena, aquela que imaginamos que ajudará a contar a história. A compensação nasceu no teatro, não no paraíso. Admitamos que, no começo do teatro, com os espetáculos encenados ao ar livre, muito da iluminação ficava, como na natureza, ao sabor da boa vontade dos deuses. A mesma peça era encenada com tempo bom ou ruim. Édipo mataria o pai, chovesse ou fizesse sol. As trovoadas nas horas de maior tensão dependiam da boa vontade de Zeus para com este ou aquele autor. Assim, para os textos dos peque-nos deuses, tanto a luz quanto os efeitos especiais dependiam da vontade dos deuses de verdade. Os humanos preferem encenar seus dramas entre quatro paredes. Aqui, no teatro (ou no estúdio), pode-se recriar todo um mundo novo, independente da natureza. Aqui as tempestades serão feitas por um deus mínimo, encarregado de bater com um martelo numa folha de zinco. A luz do sol ou da lua terá, também, como responsável, um deus mais acessível às indicações do autor do texto: o iluminador. Afinal, se os deuses criaram o mundo para se divertir com seus personagens, temos que criar o nosso mundo se quisermos fazer o mesmo. Com tudo. Com cortina para dar início e fim à vida, homens bons e maus para espantar as crianças, e sol e lua quando bem entendermos.

Depois de colocado em cena esse sol teatral (admitamos que tenha sido um mero archote), deu-se conta esse primeiro iluminador

de que o outro lado da cara do ator tinha ficado completamente no breu. Acendendo-se uma segunda tocha fez-se não mais a luz, mas a compensação. Temos agora o controle da luz. Ela pode ser densa e cheia de significados, se usarmos pouca compensação, ou brilhante e alegre como um dia de sol, mesmo entre quatro paredes, se usarmos uma compensação que ilumine todas as sombras, como faz a luz do dia. Agora temos controle. A gradação, ou seja, a relação entre o claro, causado pelo ataque, e o escuro, dosado pela compensação, passa a ser uma opção artística, não um acaso.

Para que a compensação funcione, porém, ela tem que ser de natureza discreta. Como Peter Pan, a compensação não deve ter sombra. Uma compensação que projete sombras não nos levará a lugar nenhum. Ela será uma segunda fonte de luz aparente, quer dizer, um segundo ataque, que projetará uma segunda, terceira ou quarta sombra, o que não é nada bom. Essa luz, que ilumina sem ser vista, depende da sua natureza. É necessário que essa luz seja presente, porém, discretíssima. Que pouse delicadamente no rosto e no cenário, mas que passe despercebida. Que seja onipresente mas que não se denuncie.

Quando uma luz tem direção, ela denuncia a sua origem. Isso não nos interessa para fazer uma compensação. Uma luz que penetra por uma janela, mesmo sendo difusa, denuncia sua direção. Mas de-pois de passar pela janela e rebater pelas paredes, ela se diluirá, vazando para todos os lugares. Essa é a *luz ambiente,* sem direção, onipresente. Essa é a boa compensação. É como a luz que nos vem das nuvens, discreta e invisível, mas sempre presente. A natureza da compensação é essa, difusa como um dia nublado. A luz difusa pode ser conseguida de duas formas: sendo rebatida ou sendo filtrada através de difusores. A difusão é mais eficaz quando é causada pela reflexão da luz numa superfície clara. A luz rebatida é a melhor luz para se fazer a compensação. E por que a luz rebatida não faz sombras? Porque não se vê o filamento da lâmpada. Experimente olhar para um refletor de luz rebatida. Eles em geral se chamam *soft light*. Olhe ele

nos olhos. Desligado. Você não verá nenhum filamento de lâmpada, aliás, não verá nenhuma lâmpada. A lâmpada está escondida atrás de uma estrutura que inclui um espelho e que a envia para um rebatedor. É desse rebatedor interno do *soft* que vem a luz. Por isso são enormes. Quanto maior, melhor. O maior de todos os refletores *soft é* o céu. De dia, com o sol batendo nas nuvens. De um lado desse enorme *soft* está o sol como fonte de luz, como uma lâmpada dentro do refletor; do outro, as nuvens, que funcionam como superfície refletora. Se você se colocar de costas para o sol, estará recebendo a luz das nuvens que estão à sua frente. É a luz do sol refletida nas nuvens, no céu, na atmosfera. Essa luz é difusa e não provoca sombras.

O sol, comparado com o céu, torna-se um pequeno ponto. Intensamente luminoso, mas pequeno. Enquanto você estiver exposto ao sol, nem notará a luz que vem das nuvens e que funciona como compensação. Você só sentirá o sol. E só verá uma única sombra, aquela causada pelo sol. Mas uma pessoa mais atenta notará que a luz está vindo de duas fontes diferentes. Uma é a luz do sol; a outra, o céu. Se prestarmos atenção, somos capazes de sentir a luz que vem apenas do céu. Vá até uma marquise e proteja-se do sol. É o que chamamos de *primeira sombra.* Olhe para a sua namorada, que está ao seu lado. Você nunca a viu tão bela. Tão radiante. Com olhos brilhantes e a pele perfeita. Bom, é ótimo sua namorada estar linda, mas olhe agora atrás dela. Na parede atrás dela não se projeta nenhuma sombra. Ela está quase colada na parede e, ainda assim, nenhuma sombra. Não se assuste, ela continua concreta, a luz não está passando através dela. Mas quase. Olhe agora para fora, na direção da luz. Sinta de onde ela vem. Você esta cercado de luz. É o céu que nos ilumina. É a luz do sol sendo rebatida pelas nuvens. Essa luz vem de todos os lados. De cima, dos lados; e de todos os lados ela vem com a mesma intensidade. E tem mais. Ela vem também do chão, onde a luz do sol bateu e se refletiu em sua direção. Assim, não há sombra que se projete. A luz, vindo de todos os lados, tendo a mesma intensidade, elimina todas as sombras. Não é difícil de entender fisicamente como isso funciona.

Um refletor colocado de um lado só produziria uma única sombra. Dois refletores, colocados em lados opostos, produziriam duas sombras projetadas em direções opostas. Mas, e um grande mas, cada refletor, além de iluminar o assunto, ilumina a sombra causada pelo refletor que está do lado oposto. Desse modo, a sombra de cada refletor ficou um pouco mais iluminada e um pouco menos densa. A luz do refletor oposto diminuiu a densidade da sombra do assunto. Só falta agora colocar infinitos refletores que eliminarão as infinitas sombras dos outros infinitos refletores. Assim funciona a luz rebatida que sai de uma fonte pontual (que no caso do dia seria o sol). A luz, que é formada concretamente, fisicamente, por infinitos raios de luz, se reflete nas superfícies claras e se transforma em infinitos pequenos refletores. Se a superfície refletora for uniforme, todos esses infinitos refletores serão iguais, o que fará a sombra desaparecer. Quanto maior for essa superfície refletora, maior será o seu efeito difusor e menos densa será sua sombra. Se o assunto iluminado for pequeno e a fonte de luz difusa for grande, a sombra praticamente desaparecerá. Foi o caso da tua pequena. Ela pode nem ser tão pequena assim, era a nuvem que rebatia a luz do sol; essa, sim, era enorme. Então, para a compensação ser discreta, luz difusa. Para a luz ser difusa, é melhor que seja rebatida. Para funcionar bem como luz rebatida, que uma grande área lhe sirva de partida. Essa é a boa natureza da luz para se fazer a compensação.

Finalmente uma luz dura. A natureza do contraluz

Duro e puro. Assim é o refletor do contraluz. Por isso não nos preocupamos com a sua natureza. Só é necessário que seja direcional e forte. Quanto menos matéria, filtros ou difusões na sua frente, melhor. O contraluz não faz sombras em campo, mas a câmera deve estar, sempre, na sua sombra. O contraluz não toca na face de ninguém. Mos quase sempre toca na lente da câmera, o que não é nada bom. Então, no contraluz, dureza com os atores e delicadeza com a câmera.

É fácil entender por que o contraluz tem que ser forte e duro. Quando se usa muita energia para nada é preciso ter energia de sobra. É o caso do contraluz. A maior parte da sua luz é desperdiçada e ilumina uma parte do ator que a câmera mal vê. São as suas costas. Devido à sua direção, o contraluz atira numa direção e a câmera em outra. É o mesmo tipo de luz que ilumina a lua minguante.

Vista da Terra, a lua minguante é só um fiapo de luz no céu. Mas se estivéssemos lá estaria dando praia. Quando a lua é minguante, para quem está na lua o sol está a pino, quase ao meio-dia lunar, e ilumina apenas aquela face da lua que nós não vemos, a face oculta. É como um refletor de contraluz iluminando as costas do ator. O que vemos da Terra, ou da câmera, é o efeito de contraluz que o sol faz na lua, ou o desenho do contraluz na cabeça do ator.

Essa é, então, a razão que obriga o contraluz a ser duro e forte: se fosse fraco e discreto, se perderia no conjunto da imagem. Para entender isso, podemos contar, de novo, com a ajuda dos astros. Uma lua minguante, *de noite,* se sobressai de tal maneira no céu escuro que virou até símbolo de países e religiões. Na escuridão, nada concorre com o seu brilho e seu desenho. Mas de dia é outra história. Com as nuvens e o próprio céu iluminados pelo sol, a lua minguante desaparece por falta de brilho. Isso sem contar com a concorrência da fonte luminosa propriamente dita, o sol, que está em campo a nos ofuscar. Como a mesma fonte de luz está iluminando tanto o céu quanto as nuvens e até mesmo a lua, esta desaparece no meio de tanta luz. Conclusão: se o contraluz e o ataque tiverem a mesma intensidade, o contraluz passará despercebido. São dois, então, os componentes necessários para se fazer do contraluz uma luz eficaz. Ele deve ser mais forte que o ataque e de outra natureza. Quanto à força, ele será tratado no capítulo "Muita luz — a intensidade do contraluz". Quanto à natureza, é o que segue abaixo.

Para o contraluz ser mais forte que o ataque, o artifício mais fácil é fazê-lo de uma natureza diferente daquela do ataque. Se estamos de acordo com a idéia de que o ataque funciona melhor quando é difuso, podemos inferir que o contraluz, ao contrário, será mais eficaz se for

duro, direto. A força do ataque foi sacrificada em nome da beleza. Para evitar sombras e relevos, difundiu-se o ataque. Para difundir, colocou-se matéria entre o filamento e o assunto. Colocaram-se vidros e/ou materiais difusores. Difundiu-se e perdeu-se a força. No contraluz não temos esse problema. Não estamos iluminando pessoas, e sim o contorno dessas pessoas. Se apagássemos todas as outras luzes e deixássemos ligada apenas o contraluz, veríamos aquela silhueta ornada de luz típica do contraluz. Quanto mais forte e dura for essa luz, mais intensa e bonita será a aura da atriz. Até que ponto essa luz deve ser forte? Arte e engenho do fotógrafo. É a resposta. Existem regras e medidas que podem ser seguidas, mas de novo isso é mais uma questão de intensidade do que de natureza; logo, fica para depois.

Quanto às sombras do contraluz... Estas estão, quase sempre, fora do quadro. E não poderia ser de outra forma, pois, estando o refletor que faz o contraluz virado na direção da câmera, a sombra da atriz estará sempre se projetando *abaixo* da câmera. Não há que se preocupar, portanto, com as sombras do contraluz; elas são nossas aliadas, não aparecem nunca. Mas há que se preocupar, e muito, com *a luz* do contraluz. Esta entra sempre pela frente da lente e destrói a imagem. Por estar virada na direção da câmera, o contraluz acerta o ator pelas costas e, infelizmente, a câmera pela frente. Uma luz que entre pela frente da lente incomoda tanto os olhos quanto a câmera. Os dois devem ser evitados. Joseph Plateau,[37] descobridor da persistência retiniana, velho e sábio, mas nem tanto, testou a sua descoberta olhando diretamente para o sol. Ficou cego. Os filmes fotográficos não se saem melhor. Se virem o sol, não verão mais nada. Por isso existe esta

---

[37] Joseph Plateau (1801-1883), físico e matemático belga. Plateau é o inventor do *phénakisticope,* uma espécie de projetor de cinema pré-histórico que animava apenas desenhos, já que na época ainda não existia a fotografia seqüencial. Em 1829, inspirado por experiências de Aristóteles e de Newton, resolveu testar "as impressões produzidas pela luz nos órgãos da visão". Fitou o sol por 25 segundos e ficou cego. Apesar dessa burrice inacreditável, Plateau é respeitado como o primeiro pesquisador sério da *persistência retiniana* (que não é nada retiniana, mas cerebral), que avaliou em 1/25 de segundo em 1827 (na realidade é 1/10 de segundo). Mesmo com todos esses erros e sofrimentos deixou uma invenção fundamental para o cinema, o obturador.

recomendação geral sobre o contraluz: proteja-se dele. Que ele seja forte e duro é normal. Mas que toque apenas nos atores. Nunca na lente. A câmera, como uma pessoa que se protege do sol para não ser ofuscada, precisará sempre de uma proteção. No caso dos humanos, usa-se o chapéu; no da câmera, as bandeiras e o pára-sol. Quanto mais longa for a lente, mais proteção necessitará. Longas focais, como as grandes teleobjetivas, são extremamente vulneráveis ao contraluz. Para elas, na realidade, nem precisa ser contraluz. Basta um céu claro, fora de campo, e já teremos problemas. É fácil entender por quê: como a lente é longa, seu tubo é comprido. Toda a luz que não entrar diretamente até o filme ficará reverberando pelo caminho, estragando a imagem. É como se você olhasse por um longo tubo que fosse espelhado por dentro. Qualquer claridade que entrasse ofuscaria sua visão.

O contraluz difuso

Dois *pós-neo-hippies* estavam pescando num rio, fumando unzinho (assscende, puxa, prende, passa).

– Ih, cara, olha um xjacaré. – Asscende, puxa, prende, passa.

– Ih, que barato, o xjacaré tá vindo pra cá. – Ascende, puxa, prende, passa.

– Ih, ó só, cara, o xjacaré tá comendo a minha perna.

– Liga não, cara, xjacaré é assim mesmo.

O contraluz difuso existe e é bonito. Quando usar um contraluz difuso, porém, já que ele é normalmente duro e direto? Em dois casos: primeiro, quando ele for tocar no rosto da atriz. Segundo, quando essa for a única fonte de luz a iluminar a cena. Em qualquer um dos dois casos, as cenas serão noturnas. Nas diurnas, o contraluz será sempre o sol, ou estará fazendo o seu papel. Então é normal que ele seja duro. É o sol.

Nas noturnas, nada é obrigatório, e o contraluz pode ser usado como bem nos der na telha. Pode ser forte ou fraco, duro ou difuso, branco ou colorido. Embora seja uma direção de luz que existe de verdade, mal o vemos no dia-a-dia, e seu uso é liberal, um pouco artístico, um pouco técnico. É artístico, porque, como não tem nenhum pé na realidade, fica ao gosto do fotógrafo a sua dosagem. É técnico, porque, em geral, se usa o contraluz para separar as pessoas de um fundo escuro (por isso o fazemos forte e branco). Mesmo no caso de uma atriz que já tenha o cabelo claro, louro, faz-se uso do contraluz. É um hábito e uma tradição na fotografia de cenas noturnas. Quase um código visual. Alguns fotógrafos já se rebelaram contra isso e se recusam a fazer as suas noturnas usando o método tradicional de deixar o fundo escuro e colocar um contraluz forte para dar contorno às cabeças. Se fizermos isso e adicionarmos um pouco de compensação, já teremos uma luz *de noite*. É fácil, é eficaz e realmente já foi usada um pouco demais. Virou uma espécie de convenção: noturna = contraluz. Por ter sido tão usada, caiu na banalidade e no mecanicismo. Não se pensa mais na natureza da luz que está sendo usada; coloca-se um contraluz, duro e direto, para fazer qualquer noturna. Pior, isso é feito sem que se preste a menor atenção ao efeito que vai causar. E o efeito que causa é o de uma luz direta e dura: relevos e sombras.

Quando esse contraluz, direto e duro, toca a face das atrizes, é uma catástrofe. Se essa luz tocar a bochecha de uma atriz, vinda assim, por trás e frisante, estará na sua pior direção e revelará volumes e relevos até então insuspeitados. Qualquer imperfeição na pele aparecerá como um caso para o dermatologista. Fotógrafos e diretores se conformam pensando que não tem solução, que o jacaré é assim mesmo. Mas não é. Existem soluções, várias. A solução mais simples é advogada pelos inimigos do contraluz e é radical: não usar contraluz. ("Uso tão pouco contraluz quanto é possível", diz Philippe Rousselot.) Mas isso é um exagero e um erro. Um exagero porque perde-se uma posição possível de luz. Um erro porque bastaria mudar a natureza dessa luz, torná-la difusa, e já teríamos resolvido o problema. É o

contraluz difuso. Seu uso é mais necessário do que parece à primeira vista. Em muitos mais casos do que se pensa, é preciso sacrificar a força necessária ao contraluz em favor da beleza, indispensável à atriz. O caso mais evidente, e também o mais recorrente, são as cenas de cama. Nelas, as atrizes, qual súcubos solapados, estão de papo para o ar, esperando o que de melhor a vida tem para lhes dar. Nessa posição, ficam vulneráveis e sofrem as conseqüências: rugas, espinhas, cicatrizes, tudo aflora sob essa luz inclemente, e fica por isso mesmo. Ataca-se com um contraluz duro e pronto. Mas, mesmo pela lógica, isso não deveria ser assim, pois nesse caso o contraluz nem está sendo usado como contraluz, mas como ataque. Quando a atriz se encontra com o rosto virado para cima, basta analisar a sua posição para ver que todas as condições para se descrever uma luz como de ataque estão preenchidas. Vejamos: a luz vai pra lá do nariz da atriz, toca nos dois olhos, a câmera está de um lado e a luz do outro. É, portanto, um ataque, e nunca se ataca com luz dura.

Nessa situação, o erro é evidente, mas existem outras mais sutis. Um casal de atores, face a face, sussurrante, quase aos beijos, é uma dessas situações. É uma das cenas mais corriqueiras e recorrentes no cinema, na televisão, no teatro, em qualquer arte cênica. De tão corriqueira, já tem até sua fórmula de iluminação. Errada. Usam-se dois contraluzes duros. Um ataca o ator pelas costas e, ao mesmo tempo, a atriz pela frente. Do lado oposto, o mesmo esquema. Um contraluz funciona de ataque para o ator, fazendo, ao mesmo tempo, o contraluz da atriz. Essa luz, vinda de uma posição ligeiramente mais distante dos atores, mal lhes toca a face. Faz uma aura em volta das cabeças e desenha a silhueta dos rostos, mas toca a testa e a bochecha que estão viradas para a câmera, fazendo uma horrível sombra dura. É a tal luz da lua minguante, com todas as suas crateras e montanhas. Se isso é bonito no céu, na tela é um desastre facilmente evitável. Se estivéssemos usando a mesma luz, na mesma direção, com a mesma intensidade, porém difusa, ela seria uma das luzes mais delicadas e bonitas que

se pode fazer para uma mulher. De novo, é o contraluz difuso. E não é só para elas que essa luz é lisonjeira: noventa por cento das fotografias de produtos de publicidade, os *pack shot,* são feitos com essa luz. Quanto maior for a área de luz do contraluz difuso, mais delicado será seu efeito.

Alguns problemas, porém, se transferem para a câmera. Uma tal fonte de luz difusa, enorme, virada na direção da câmera, entrará pela lente se não for controlada. Há que se lutar por e contra ela. Contra, protegendo a lente como for possível. Por, porque não há outra solução: ou o contraluz difuso ou a má fotografia.

Existem duas soluções para usar o contraluz difuso sem ser ofuscado por ele. Uma é proteger a lente. A outra é um artifício que permite usar diferentes tipos de contraluz, em diferentes situações. Usa-se primeiro um contraluz duro, enquanto o plano estiver aberto, ponto em que o rosto dos atores não passa de um detalhe no cenário. Como aí não se vêem as imperfeições da pele, pode-se deixar o contraluz na sua natureza mais prática, que é a de luz dura. Quando nos aproximamos para fazer os *closes,* trocamos a natureza da luz. Na realidade, trocamos até as fontes de luz e colocamos uma fonte *soft.* Ninguém nota que as fontes foram mudadas entre uma tomada e outra e que trocamos as duras pelas doces. Aliás, até agradeceriam se notassem, *pois os closes* que, se iluminados com luz dura, seriam ruins, tornam-se ótimos com essa nova luz proveniente de um contraluz difuso.

Existe também um artifício para evitar que a lente da câmera seja atingida pelo contraluz difuso. Uma chapa de isopor com um furo no meio é a solução. É como uma seteira de castelo medieval, só que na horizontal. Por aí, a câmera, afastada da sua seteira, é capaz de enxergar o assunto sem ser atingida pela luz. Assim se resolve o problema e ainda se ganha um brinde: o isopor que ficou virado para a cena fornece uma compensação por reflexão. Se não se quer ter essa luz voltando a rebater no isopor, basta pintar de preto a parede de fora da seteira. Isso não é nenhuma novidade, e toda câmera profissional

já vem com várias máscaras. Uma para cada lente. Assim, quando se coloca uma lente, coloca-se uma máscara preta que só deixa passar os raios de luz que interessam. A única diferença é que a máscara para defender a lente do contraluz difuso é enorme. Também, pudera. Ele também o é.

Para manter viva a idéia de que não há regra sem exceção, existe um caso em que um contraluz duro toca a face de uma atriz e o resultado é muito bom. É o caso do *dose* do *Blade Runner* ou o efeito *kicker*. O *kicker,* como já defini antes, é um contraluz baixinho. Em vez de vir por trás e por cima, vem rasante, pelo lado da atriz, e ao nível da câmera. Vem de trás, como todo contraluz que se preze, mas sua intenção é outra. Se o contraluz está sempre ajudando a separar o cabelo preto da noite profunda, o *kicker* não tem essa preocupação. Sua intenção é artística e seu efeito não é, digamos, realista. É o caso do *close* da atriz Sean Young no *Blade Runner. É* uma imagem tão boa que serviu de cartaz para o filme e rodou o mundo. Nela, a atriz tem a face iluminada por uma fraca compensação e um duríssimo, fortíssimo *kicker.* Onde essa luz toca, fica tudo branco, estourado. É, de novo, a luz da lua minguante, só que com tal força que não se vê mais nada, só uma aura branca em volta da lua/atriz. Esse mesmo contraluz ainda acerta a fumaça de um cigarro. A fumaça explode numa silhueta branca. Para completar a imagem perfeita, os olhos da atriz estão muito visíveis, lacrimejantes. Estão iluminados por uma fraca compensação, vinda de baixo; brilham. É tudo muito bonito e impactante, e se encaixa muito bem no conceito *strong back light, low angIe fill.*

Bom, isso tudo é só uma curiosidade e uma bela imagem. Nesse caso, o contraluz não é nem difuso (é um *kicker)* nem é o nosso assunto. Essa imagem e essa técnica, a de se colocar um contraluz duro, fortíssimo, iluminando a face da atriz, é no entanto útil para demonstrar que todas as regras e todos os ensinamentos podem ser desrespeitados, desde que o resultado seja bom e a alma, generosa. Vale tudo, só não vale não dar certo.

Tudo cheira a gasolina

Um homem que tinha cheirado lança-perfume descobriu o sentido da vida. Antes de desmaiar, conseguiu anotar tudo. Ao acordar, lembrou-se do que tinha descoberto e saiu procurando o tal papelinho. Quando o encontrou, todo amassado num canto, desdobrou-o com cuidado, e leu: "Tudo cheira a gasolina"."

Existe também uma versão popular para a história da descoberta da verdade.

Correu a notícia de que um monge tibetano tinha descoberto o sentido da vida. Um homem, ávido de saber, encarou todas as dificuldades para ir ouvir o mestre. Escalou o Himalaia sozinho, enfrentou frio e fome, neve e gelo, até que ficou cara a cara com o sábio.

—Mestre, qual é o sentido da vida?

—A vida é uma fonte que jorra — e mais não disse, porque foi interrompido pelo cara.

—Pô, uma fonte que jorra??!!

—Ué, não é não?

A minha história não é diferente.

Quando comecei a sistematizar o conhecimento da luz, cheguei ao método que venho usando até hoje. Rememorando: a luz tem três variáveis — direção, natureza e intensidade. A direção, por sua vez, tem três outras variáveis: o ataque, a compensação e o contraluz. Por seu lado, a intensidade só varia de três modos. Uma luz pode estar *bem exposta, subexposta* ou *superexposta.* Quanto à natureza da luz, esta também se decompõe em três. A luz, segundo a sua natureza, pode ser direta, rebatida ou filtrada. Usando-se esse sistema, pode-se iluminar

---

[38] Essa história de William James, sobre a validade da descoberta da verdade, é contada por Bertrand Russell em *A History of Western Philosophy* (Nova York: Simon & Schusrer, 1972).

qualquer cena em qualquer situação. Funciona assim: primeiro, resolve-se em que direção vai-se atacar. Depois, qual a natureza da luz. Coloca-se então a luz nessa direção, com essa natureza, e mede-se a sua intensidade. Filma-se. Uma coisa leva a outra, e todas se explicam mutuamente.

Já tendo escrito sobre a direção e a natureza da luz, chegou o dia de botar essa tese à prova. Sim, pois este livro foi escrito como preparação para uma série de aulas na UFF. Escrevi isto tudo para organizar as idéias e poder enfrentar os alunos com método e sem dúvidas. De posse desta árvore genealógica da luz (que ainda estava incompleta, pois faltava escrever sobre a luz de natureza filtrada e toda a parte da intensidade), parti, numa bela manhã, para a aula inaugural. Não tinha ainda escrito sobre todos os assuntos pendentes, mas nem parecia necessário. O método se mostrava perfeito, e eu era capaz de, seguindo o meu sistema, responder a qualquer questão hipotética que fosse levantada. Mal sabia o que me esperava. Tranqüilo, entrei na sala e desenhei minha árvore genealógica da luz. Feito isso, fiz a primeira pergunta: "Depois de vista a questão da iluminação desta maneira, ocorre a algum de vocês qualquer tipo de luz que escape a este sistema? Alguma luz ou refletor podem ser descritos de outra maneira que não seja esta que estou propondo? Existe alguma definição da luz que não se enquadre em qualquer uma das categorias que mencionei?".

Meu sistema não durou nem o tempo de acabar a pergunta. Como na história do monge tibetano aí de cima, ou como qualquer professor que já encarou uma turma de adolescentes sabe, fui interrompido por "aquele que questiona". O aluno com cara de ser o mais burro da turma, aquele que estava sentado lá no fundo, aparentemente distraído e lendo uma revista, disparou: "Cadê a luz artificial e a natural?".

Eu deveria ter respondido que as duas estavam contidas nas definições acima. E estão, pois a luz artificial não é nada mais que uma luz que está servindo de ataque, de compensação ou de contraluz. Que tem que ser, por natureza, direta, difusa ou filtrada (é aqui, na categoria *filtrada,* que se enquadrará a classificação de *artificial* ou

natural). E tem que estar *corretamente exposta,* senão estará sub ou superexposta. Nada foge disso. Mas, para uma pessoa que não está acostumada a pensar em fotografia, a luz continua sendo uma daquelas duas: ou é a luz do sol e do dia, que é a natural, ou vem de alguma lâmpada, e então é artificial. Pelo menos é assim que ensinam os manuais para velhinhas fotógrafas que têm algo mais a fazer do que ir ao teatro de tarde. Nesses manuais, as câmeras também não medem as coisas em metros ou pés. Existe um outro sistema métrico só para os amadores. O assunto sempre se encontra à distância de um bonequinho sozinho (coitado), ou à distância de uma família (são aqueles três bonequinhos, que estão sempre felizes por estarem sendo fotografados juntos, quer dizer, devem estar felizes, mas não se pode dizer, pois só lhes desenham a silhueta, o que não deixa ver se estão sorrindo ou não). Já quando o objeto está muito longe, na condição de *foco no infinito, o* manual para amadores dirá que o foco está à distância, não muito precisa, de uma montanha. Assim, também, nas máquinas para amadores, a luz nunca está bem exposta, sub ou superexposta. Tem mais uns bonequinhos. Um preto, indicando que não vai sair nada; um branco, dizendo que está tudo bem e que se deve bater a foto logo, antes que fique tudo ruim de novo, e, em caso de dúvida, uma luzinha. A luzinha é o *flash.* O fabricante sempre apela para o *flash;* assim ele tem certeza que sairá alguma coisa e não haverá reclamações. É nessa praia que se usa a luz "natural" ou "artificial", não na nossa.

Bom, isso eu estou pensando aqui, na calma da minha casa, depois de ter dado a aula. Na hora, suei frio. Como sou bom, mas sou lento, pensei: "Meu Deus, quer dizer que passei três semanas pensando e escrevendo sobre o assunto para logo na primeira pergunta desmoronar tudo?!". Mas, não. Salvou-me o fato de a pergunta ter sido feita pelo aluno mais burro da classe. Uma vaia ensurdecedora abafou a pergunta idiota no meio do vôo. Eu fingi que a pergunta era mesmo idiota e, sem acusar o golpe, continuei a explicar meu sistema, até que, finalmente, cheguei à conclusão de que eu estava certo e ele,

errado. Realmente a pergunta era mesmo boba, pois tanto faz a luz ser artificial ou natural, quando elas podem ser entendidas melhor pelo meu sistema.

Para provar que o sistema fica em pé sozinho, vamos à última variante da natureza da luz: *a luz filtrada*. Pode parecer brincadeira essa história aí de cima, mas ela vem como uma introdução à natureza da luz filtrada, e serve para tomarmos distância do mundo dos ama-dores e dos bonequinhos, sós ou acompanhados, que acabam confundindo tudo. Para quem fotografa de verdade, a única diferença entre a luz natural e a artificial é a filtragem. Isso é uma afirmação e um lembrete prático. Antes de entrar na parte científica, vamos completar a frase: *a única diferença entre a luz natural e a artificial é a filtragem, e uma pode ser transformada na outra se for filtrada.*

A natureza da luz filtrada — filtros, difusões e temperatura de cor

"Os azuis do céu nos revelam a
lei fundamental do cromatismo. " [39]

A Terra, como todo mundo sabe, é azul. Os vermelhos disseram isso em 1961, quando mandaram Gagárin para o espaço. E o céu? O céu também é azul. E não precisou ninguém ir a lugar nenhum para nos dizer nada; vemos isso todo dia. Mas por quê? Por que o céu é azul? Sinto que responder a essa pergunta é uma questão de vida ou morte. É uma daquelas questões que ganham ou derrubam uma tese. Eu tinha para mim que a resposta era simples e que teria tudo a ver com essa parte do livro, onde se discute a natureza da luz filtrada e onde eu tenho que responder ao aluno mais burro da classe qual a diferença entre a luz natural e a luz artificial. Antes de chegar aqui,

[39] "Les bleus du ciel nous révèlent la loi fondamentale du chromatisme." Goethe (Maximes, 575), *Écrits sur l'art* (Paris: GF-Flammarion, 1983), p. 14.

tentei resolver o problema sozinho, raciocinando com o que sei sobre a refração, a propagação e a reflexão da luz. Propagação e reflexão são assuntos quase de domínio público e não precisam de explicação; já a refração, para quem não sabe, *é a modificação da velocidade, da direção ou da forma da onda de luz, ao passar de um meio para outro.* Ao passar do ar para a água ou do espaço para a atmosfera, por exemplo. Raciocinando com esses dados, cheguei a uma resposta. Quem quiser seguir este raciocínio é só ir em frente, ele está logo ali. Como não fiquei seguro com a minha própria explicação, procurei na *Enciclopédia das crianças.* Era a única que estava à mão. Nada. Parece que esta questão não é fundamental para as crianças. Telefonei para vários fotógrafos amigos. Todos reconheceram a importância do assunto. Nenhum conseguiu dar uma resposta que fosse satisfatória. Todos disseram que *tinha alguma coisa a ver com a refração da luz na atmosfera.* Pareceu-me pouco. Sem ter mais a quem recorrer, mandei minha filha perguntar à professora de ciências. Ela que se vire. Amanhã, na volta da escola, há de me trazer a luz. Por hoje vamos ter que nos satisfazer com a minha explicação solitária do fenômeno. Passa a ser um livro técnico e de suspense. Amanhã, ou melhor, na próxima página, saberemos se consegui ou não resolver o enigma do céu azul. Não vale ir lá agora e voltar para ler, já sabendo quem matou o mordomo. Siga o conselho da Renascença: seja grego. Não olhe para o mundo como se ele fosse feito por Deus, cheio de milagres e mistérios. Seja grego. Se um passarinho voa, não é a mão de Deus que o segura no ar. São os átomos, que um grego[40] intuiu serem a matéria do ar, que sustentam seu vôo. Os sólidos átomos, do sólido ar, iguais aos sólidos átomos da sólida água que sustentam os sólidos peixes, que, a seu jeito, voam tão bem dentro da água quanto os passarinhos no céu. Seja grego. Se a Terra é redonda, há de ser como a lua que eles viam em volta da Terra a girar, assim como todos nós que, em volta do sol, nos vemos revolver. Seja

---

[40] Demócrito (460 a.C.-370 a.C.), filósofo grego cujas idéias foram importantes para o desenvolvimento da teoria atômica do universo.

grego. Olhe, pare, pense, e descubra você mesmo. Deus existe, mas não se preocupa com as coisas que nós, os gregos, somos capazes de descobrir. Essas coisas são nossas, criadas por ele, para nos ocupar o tempo. Depois, quando estivermos bem mortos e enterrados, se ocuparão de nós, lá onde eles reinam, os deuses. Aqui, somos nós, os gregos, os vivos, que devemos resolver os problemas. Sozinhos.

Ao céu azul, então.

A luz do sol é branca. A luz branca é composta de todas as outras cores. Para entender isso, pense que o sol é a origem de todas as radiações. Não só das luzes do arco-íris, mas também de todas as outras. Dele saem as radiações infravermelhas e as ultravioleta, que são invisíveis para o olho, como também as ondas de rádio, as eletromagnéticas, os raios X, Y e Z, e raios gama, e todas as luzes e cores. Até as auroras boreais são reações às radiações de energia do sol. No caso, magnéticas. Também não é para menos. O sol é uma imensa e contínua bomba atômica. De hidrogênio, na realidade. No sol, acontece, sob pressão da sua enorme gravidade, a fusão a quente. Ao contrário da fusão a frio, que queriam fazer em qualquer cozinha, no sol a coisa é para valer. Dois átomos de hidrogênio se fundem para formar um de hélio. A sobra de matéria se transforma em energia. A luz é uma dessas formas de energia irradiada pela fusão nuclear. As radiações com comprimento de onda maior ou menor do que a da luz nos interessam pouco. Como não fazem parte do espectro visível, não fazem par-te da fotografia, mas nem por isso devem ser ignoradas: elas nos ajudam a entender que a luz e as suas cores são formas, ou melhor, indícios de energia se propagando. Hoje em dia, todo mundo que vai à praia entende, graças à popularização da camada de ozônio, que os raios ultravioleta são formas de energia se propagando. Da mesma maneira, é de domínio público, graças aos tratamentos de contusões dos astros do futebol, que as aplicações de infravermelho também são ondas de energia se propagando. Espremido entre estas duas está o arco-íris. As cores são as radiações de energia que o olho consegue ver, são as radiações de energia a que a retina é sensível, são as radiações

visíveis. Existem outras radiações e outras visões. Os morcegos, que são quase cegos para a luz, "vêem" através de uma espécie de radar. Os golfinhos independem dos olhos para ver. Eles "vêem" os ultra-sons. Tubarões "vêem" os campos magnéticos das próximas vítimas. Cachorros "vêem" pelo olfato. A visão, tão idolatrada pelos humanos, não é a única forma de captação e transformação de energia em informação sensorial. Nem é a definitivamente melhor. É perfeitamente possível imaginar um ser vivo sensível a uma maior amplitude de radiações que o ser humano. Como um super-homem de história em quadrinhos, esse ser veria desde os raios X até o calor dos corpos. Também é válido pensar que as metáforas que vêem Deus como uma luz são exclusivamente humanas. Pessoas que morreram e voltaram (quase, não é?) sempre dizem que viram uma luz lhes chamando lá do outro lado. Um golfinho, por exemplo, ao viver essa experiência transcendental, diria: "Quando fiz a passagem, *vi* nitidamente Sua Divina Fonte de Ultra-Som me chamando do lado de lá". Um morcego diria, ao voltar: "Vi o Radar de Deus". Luzes, ondas de rádio, radiações diversas, calor e som são todas, igualmente, formas de energia se propagando. Assim como se propagam, fazendo vibrar átomos ou elétrons, assim também são transformadas de volta em matéria, ao se converter em impulsos elétricos e sensações.

Essas radiações, sendo mais ou menos poderosas, penetram a matéria. Algumas radiações de alto poder energético, como os raios X, atravessam a carne humana com facilidade. Já os ossos, que são mais densos, impedem a passagem dos raios X. Dependendo da radiação e da densidade da matéria, a radiação passa ou não através dela. Ora, uma substância que impede a passagem de certos elementos e ao mesmo tempo permite a passagem de outros é um filtro. Qualquer substância que funcione assim será sempre um filtro, seja ele um prosaico filtro de cozinha, daquele que deixa passar a água e prende a poeira, ou um sofisticado filtro Tiffen UV17, que impede a passagem dos raios ultravioleta e deixa passar o resto. Ambos são filtros, ambos funcionam igualmente: deixam passar um componente e retêm outro.

O filtro de água deixa passar a água e retém a lama. A camada de ozônio (que é um filtro UV17 feito por Deus) filtra os raios ultravioleta que atingiriam a Terra e deixa passar as outras cores. Logo, a atmosfera, ou alguns de seus componentes, funciona como um filtro. Como funciona um filtro de fotografia? Um filtro deixa passar a luz de uma cor e absorve, transformando em calor, sua cor complementar. Assim, um filtro verde deixa passar a luz verde e absorve o magenta. Um filtro amarelo deixa passar o amarelo e absorve o azul. E vice-versa. Assim funcionam os filtros.

E a matéria sólida? A matéria sólida absorve todas as cores que não são a sua e reflete a sua cor. Assim, uma vegetação verde reflete o verde e absorve todas as outras cores. A diferença entre um filtro verde e uma coisa opaca, igualmente verde, como a folha de uma árvore, é a densidade da matéria de cada um. O filtro ótico verde é uma matéria menos resistente a essa radiação luminosa do que uma folha de tinhorão. Uma folha de fícus, menos densa do que aquela do tinhorão, deixará passar uma luz esverdeada e funcionará exatamente como um filtro.

Quanto à propagação e à refração da luz, são essas as informações disponíveis. Será que o céu azul se encaixa aí? Um pouco. A atmosfera não funciona exatamente como um filtro porque o céu não é uniformemente azul. Quando olhamos para o céu, nos damos conta de que, dependendo da direção em que se olha, ele pode ser mais ou menos azul. Perto do sol, por exemplo, é menos azul e mais branco. Essa constatação já é uma boa pista sobre o que se deve esperar da atmosfera: olhando mais ou menos na direção do sol, veremos um céu mais ou menos azul (com cuidado para não olhar diretamente para o sol, pois isso cega). Guardemos esses dados, pois parecem uma boa pista. Na verdade, são duas pistas: a primeira é o fato de o céu perto do sol ser branco. A segunda é o fato de que, longe do sol, o céu é mais azul. O céu parece, na realidade, um filtro *dégradé* usado de cabeça para baixo. Em fotografia, usa-se esse filtro para fotografar corretamente o céu. Eles têm uma densidade variá-

vel e vão ficando cada vez mais transparentes na direção de baixo, *et pour cause!* Visto que o céu em cima é mais branco e embaixo, mais azul, um filtro *dégradé,* para funcionar, terá que ser exatamente o contrário, mais azul em cima e mais branco embaixo. É para isso que ele serve: para fazer o céu ficar azul onde está branco e continuar azul onde já era assim.

O céu também é azul visto lá de fora, do espaço. Foi de lá que Gagárin se maravilhou a ponto de dizer que a Terra era azul. Tanto Gagárin, no espaço, quanto nós, na Terra, vemos uma matéria azul quando olhamos para o céu. Ele, do espaço, viu essa matéria em sua totalidade e sem as variações de densidade que vemos da Terra. Do espaço, toda a atmosfera funciona como um gás que envolve completamente a Terra. Como o gás é transparente, só é visto, do espaço, nas bordas da Terra. Foi isso que Gagárin viu. Esse era o azul. A Terra, então, era azul por estar envolta nessa aura azul. A razão desta ser azul é que precisa ser explicada.

Então, tanto faz estarmos fora ou dentro da atmosfera, ao olharmos para o céu vemos a mesma coisa: uma matéria azul. De dentro, vemos essa matéria com uma densidade variável, porque, dependendo de estarmos perto ou longe do objeto que observamos, teremos mais ou menos matéria entre nós dois. Que matéria é essa que tem densidade variável? É um gás. Não é detectável pelo tato, mas é tão matéria quanto uma pedra ou a água. Que o digam os aviões que se seguram nela como uma árvore na Terra. Coisa sólida e confiável é o ar. Mas uma dessas duas matérias, o ar, deixa passar a luz; a outra, a Terra, quer dizer, o chão, não. A Terra, por ser densa, é opaca. Se a olharmos de fora, tem uma cor. Será, digamos, marrom. Vista de dentro é negra. Como não passa nenhuma luz através dela, torna-se negra. Ao contrário da Terra de Gagárin, a Terra dos terra-a-terra tem duas cores. Marrom por fora e negra por dentro. Por fora, é marrom porque refletiu sua cor e absorveu as outras. É negra por dentro porque é densa e absorveu todas as radiações visíveis. Mas não absorveu todas as radiações que existem, absorveu só as visíveis. Algumas

radiações, como as ondas de rádio, passarão através dessa matéria sólida e densa que é a Terra como se ela fosse o ar. Estamos, de novo, na frente de um filtro; nesse caso, um filtro que absorve qualquer luz e deixa passar apenas as ondas de rádio.

Se o chão, a Terra, funciona assim, como funcionará uma matéria que se assemelhe mais a um gás? Como reagirá a água à luz que lhe cai em cima? Esqueça o mar, porque ele é azul na Côte d'Azur; verde, no Caribe; e Vermelho, nas Arábias. Sendo assim, só nos confundirá mais ainda ao invés de ajudar.

Pense na água do filtro da cozinha. É uma matéria transparente. Tanto faz você estar olhando diretamente para ela ou estar mergulhado dentro dela. Essa pequena quantidade de água não tem cor em nenhum dos dois casos. Não reflete nem absorve luz. O ar também é assim: transparente, se em pequenas quantidades. Até mais do que a água. Mas, como sempre, tudo depende da quantidade. Se levarmos em conta apenas o ar que existe entre mim e você, quando estamos conversando, assim, a pouca distância, sim, o ar é transparente. Mas se nos afastarmos, torna-se azul. Então o ar deve ser entendido como matéria dispersa que poderia ser compactada, mudando de densidade e, conseqüentemente, de resistência às radiações. Se eu empurrasse toda a matéria que forma o céu para dentro de uma caixa, compactando tudo, como faz um caminhão de lixo, esse tijolo de céu-concreto teria uma cor: seria azul. E seria dessa cor pela mesma razão pela qual as outras matérias têm a cor que têm: estaria refletindo a sua cor e absorvendo as demais. A conclusão é que o céu é azul porque alguns dos seus componentes (oxigênio, nitrogênio, traços de vários outros gases, somados à poeira e ao gás carbônico) formam uma matéria que reflete, e dispersa, os componentes azuis do espectro luminoso. Para refletir uma radiação e deixar passar outras, essa matéria tem que estar funcionando como um filtro. Nesse caso, um filtro que absorve o azul e deixa passar o amarelo (que é a cor complementar do azul). Para isso acontecer, as radiações luminosas de comprimento de onda mais curtas, as azuis, estão sendo refletidas pelo céu; as outras estão passando através dele.

O céu então é azul porque estamos vendo a componente azul da luz se refletir na matéria do céu.

Cheguei a essa explicação sobre o azul do céu sozinho, com as minhas pequenas mãos. Vamos ver amanhã o que diz minha filha, que estuda no primeiro ano primário, quando voltar com a explicação da professora de ciências.

Mas um pouco antes disso, vamos pôr à prova a minha tese sobre a "azulação" do céu. Não, não se assustem, não vou pegar um caminhão de lixo e tentar enfiar lá dentro todo o ar disponível aos humanos para ver que cor tem. O céu-concreto é um bom nome para livro de poesia, mas parece uma abstração impossível de ser testada. E, portanto, não é. É um fenômeno tão recorrente que faz parte do nosso dia-a-dia. Literalmente. Todo dia vemos o céu-concreto e seus efeitos. O céu-concreto é o crepúsculo do sol. Ao se pôr e ao se levantar, o sol é amarelo. Se era branco e ficou amarelo é porque perdeu, entre o meio-dia e as seis da tarde, um dos componentes da luz branca. Quando o sol fica amarelo está faltando o componente azul da luz. Onde foi parar esse azul? Só pode ter sido absorvido pela matéria, se transformando em calor. Que matéria? Um filtro, que é a atmosfera. Se, de tarde, o sol é mais amarelo do que ao meio-dia, isso quer dizer que, de tarde, existe uma atmosfera mais densa do que de manhã. É possível? É. Não só é possível como é fácil de entender. O sol se torna amarelo porque, ao chegar ao horizonte, sua luz tem que enfrentar muito mais atmosfera do que ao meio-dia. Ao meio-dia, ele estava no seu zênite, bem em cima de nossa cabeça. Nessa reta, existe menos ar do que na direção do horizonte. Na direção do horizonte, além da quantidade de ar que existe acima de nós, existe ainda aquela que nos separa do horizonte. Esta quantidade de ar adicional entre nós e o sol aumentou a quantidade de matéria sólida entre nós dois. Foi exatamente este ar a mais que dispersou a componente azul da luz do sol. A luz branca do sol, ao passar por esse ar extra, ficou menos azul e tornou-se mais amarela. *Presto!* Sem precisar de nenhum caminhão compactador de lixo astral, conseguimos dar uma compactada radical no céu, e, ao adicionarmos a massa de ar que nos separa do

horizonte àquela da espessura da atmosfera, adicionamos uma quantidade de ar suficiente para dispersar mais azul do que ao meio-dia. Assim, somando ar com ar, tornamos uma matéria pouco densa e resistente ao azul em outra mais densa e mais resistente. O céu, que para os menos poéticos chama-se atmosfera, funciona, então, *hora* como um filtro fra*co, hora* como um filtro forte. Você leu "hora" e achou que seria um erro de ortografia. Não, não é. Nesse caso, *é hora* mesmo. Naquelas horas por volta do meio-dia a atmosfera é incapaz de modificar a luz do sol de maneira importante. Assim, a luz do sol chega à Terra branca. Ou quase. De tarde, com mais matéria entre o sol e a Terra, temos um ar mais denso e maior dispersão do azul. Nas horas em que o sol encontra uma grande camada de atmosfera no caminho, ou seja, ao se levantar de manhã e ao se pôr no fim da tarde, essa camada extra de atmosfera deixa passar menos luz azul. Fica então aquele lindo sol amarelo, que, quando bem fotografado, ganha qualquer prêmio de fotografia do júri popular.

Se ainda houvesse alguma dúvida, poderíamos apelar para a camada de ozônio para entender melhor o que está acontecendo. É possível inferir que, se a camada de ozônio filtra os raios ultravioleta, a atmosfera, que lhe é semelhante, filtrará alguma radiação que lhe seja próxima. Sendo a segunda, a atmosfera, igual à primeira, que é a camada de ozônio, apenas com menos ozônio, ela, a atmosfera, deverá filtrar uma luz que seja próxima, em comprimento de onda, ao violeta. Ora, a luz mais próxima em comprimento de onda ao violeta é o azul. Aliás, como se pode ver no arco-íris. [41]

Para nós, a atmosfera funciona como um filtro que bloqueia parte dos azuis e muito dos ultravioleta. Esse azul refletido pela atmosfera faz com que o céu seja azul. Se esse azul/violeta passasse, acabaria

---

[41] O arco-íris é outro fenômeno que tem hora marcada para acontecer. Da mesma maneira que o sol amarelo, o arco-íris só pude ser visto de manhã ou de tarde. Tente adivinhar por quê. Duas pistas: de manhã o arco-íris aparece quando está chovendo no oeste, e de carde quando chove no leste. Se mesmo assim você não chegar a conclusão nenhuma, leia tudo no *Discurso do método/Dióptrica,* de Descartes. Descartes não só foi o primeiro a explicar o fenômeno como foi para isso que usou o tal método pela primeira vez.

a vida na Terra. Poderíamos então dizer que a atmosfera filtra as radiações que são nocivas à vida. Mas estaríamos, de novo, tomando a causa pelo efeito. A vida na Terra se desenvolveu sem os raios ultravioleta porque a atmosfera era assim *antes* de haver vida. *Esta vida* existe, por causa *desta atmosfera.* Pode-se pensar em outras vidas e outras atmosferas, que tanto deixem passar os azuis quanto gostem deles. Existem outras questões que gostaríamos de ver respondidas. Por exemplo: quem inventou essa história de fazer o céu azul e a vida amarela? A única explicação possível para isso, de novo, é Deus. A Deus lhe agradou que fosse assim e ponto. Nós podemos descobrir coisas, só Deus é capaz de inventar.

Naturalmente artificial

Esse paralelo entre a atmosfera e os filtros nos ajuda a compreender como funcionam a luz e suas cores. Ajuda também a entender que não são as cores que determinam se uma luz é natural ou artificial. Uma luz amarela pode ser tão natural quanto a luz artificial que usamos dentro de casa. Basta olhar a luz amarelada do sol de fim de tarde para ver que ela tem a mesma cor da luz da cozinha. Podemos dizer também que as fontes de luz são todas iguais, e que a diferença entre a luz da cozinha e aquela do sol é a intensidade da reação que transformou matéria em energia. [42] Se essa reação for intensa e emitir muita radiação, teremos uma luz diferente daquela gerada por uma outra reação de pouca intensidade. Isso pode ser observado em astrofísica. Ou em qualquer chama de fogão. Estrelas e chamas azuis são novas e quentes. As vermelhas, velhas e frias.

---

[42] Existem outras fontes de luz além da incandescência. A vibração e a rotação de certas moléculas também dão origem a reações que são fontes de luz, e mesmo a excitação, por uma onda elétrica, de gases como *o néon* ou o mercúrio, não são consideradas transformações de matéria em energia. Mas passemos. É física, mas não me parece que inviabilize minha tese nem que influencie a fotografia.

É meio desconcertante essa relação entre azul e quente e vermelho e frio, sobretudo porque no nosso dia-a-dia experimentamos exatamente o contrário: o fogo é vermelho e quente, e a água, que é azul, é fria. Essa constatação é apenas o resultado de uma observação distanciada do fogo. Nós temos a impressão de que o fogo vermelho é quente porque estamos acostumados a sentir o agradável calor da lareira e dela guardar uma respeitosa distância. Mas quente mesmo é o fogo azul. Nunca experimentamos o seu calor porque, até nos aproximarmos dele, a vida já se extinguiu. Para a vida, basta a exposição à chama amarela, e ela já se decompõe. Para o aço é outra coisa. Sem uma chama azul (de um maçarico), nada acontece. Para entendermos a diferença entre essas diversas chamas, basta olhar um grande incêndio. Nele existem todos os tipos de chamas, e estas correspondem a todas as radiações de energia visíveis. Existe, inclusive, uma "chama" que para nós é tão inócua quanto um fogo vermelho para o aço: a fumaça. Não parece, mas a fumaça é uma chama como as outras; quer dizer, são apenas moléculas em agitação. Se olharmos um incêndio causado por gasolina, veremos que as grandes bolas de fogo se transformam em fumaça no mesmo ritmo que a gasolina se transforma em fogo. A chama que era amarela se transforma numa bola de fogo vermelha, que, por sua vez, se transforma numa grande bola de fumaça preta que se dispersa no ar. Se tivéssemos prestado atenção à base da chama, teríamos visto que ela era azul. Ali, onde está se passando a verdadeira combustão, ou seja, a transformação de matéria em energia, a chama é azul. A chama de um fogão de cozinha é ainda mais ilustrativa das diferentes fases de uma combustão. Na base, onde a chama sai do bico de gás, ela é azul; passa então por todas as cores do arco-íris até se transformar em amarela e, por fim, vermelha. Quando desaparece, não desencarna e some feito uma alma penada; apenas vira uma radiação invisível, que é o calor, e se dispersa no ar.

Assim também são os filmes da fotografia. Eles só enxergam as radiações visíveis ao olho humano. Têm um defeito, porém: como são cópias da natureza e não a natureza em si, não vêem todas as cores da

mesma maneira. O azul, que é a cor que corresponde à radiação mais forte, impressiona o filme mais do que as outras. A química da transformação da luz em cristais de prata é interessante, mas é um pouco demais para se discutir aqui. O que o fotógrafo precisa saber é que o filme fotográfico é naturalmente mais sensível à luz azul. Para contrabalançar esta tendência, filtram-se os filmes. Isso se faz na hora da fabricação e não na câmera. Um filme *daylight* já sai da fábrica pronto para ser usado onde existe um excesso de luz azul. Foi *balanceado* para dar um resultado *normal à* luz do dia. O filme *de luz artificial* foi pré-fabricado para dar um bom resultado com a luz amarelada das lâmpadas incandescentes. Um filme de raios X "verá" os raios X, e os que são sensíveis ao infravermelho "verão" o calor, e se poderia fazer qualquer tipo de filme para "ver" qualquer tipo de radiação.

Todos os filmes, no fundo, são iguais. A diferença está no fato de que uns são sensíveis a umas radiações e outros a outras. Se você quiser usar um filme *daylight* para fotografar uma cena iluminada com luz elétrica, ninguém, além do seu produtor, impedirá. Ele impedirá porque, para filmar nessas condições, você estará usando um filme fabricado para ver uma radiação na tentativa de ver outra. Como um alquimista fadado ao fracasso, você estará tentando transformar carvão em diamante, sem se preocupar com quem paga a conta da luz. O preço do diamante vem do fato de que quem pagou a conta da Light não foi quem encontrou a pedra já pronta. Para usar um filme de luz natural com luz artificial é necessário colocar um filtro azul na frente da lente. Como a luz elétrica emite muito pouca luz azul, você terá que usar um filtro *muito* azul e, conseqüentemente, *muita* luz. *O* desperdício de eletricidade que se transformará em calor será enorme e, em vez de ajudar a fazer uma boa fotografia, você estará lutando contra si mesmo. O corolário é evidente: transformar um filme de luz artificial em *daylight* é até conveniente. Há um excesso de luz azul nas cenas de exterior/dia e não custa nada diminuí-lo. Qualquer filme de luz artificial pode ser usado na luz do sol com o simples expediente de usar um filtro laranja. E o filtro mais usado e corrente no mercado.

Para não parecer que sou do contra, e que estou apenas querendo semear confusão onde nunca houve problemas, acabo este assunto da luz natural ou artificial concordando com todos e escrevendo o óbvio: existem dois tipos de filmes, os que são usados para fotografar com luz artificial ou de tungstênio, e os *daylight,* que são usados com luz natural. Fim. Mas nem tanto.

O que se passa atrás das lentes se repete na frente dos refletores. Existiriam, também, refletores de luz artificial e, conseqüentemente, refletores de luz natural? Isso é um contra-senso, visto que luz natural, por definição, é apenas aquela que vem do sol. Vê-se agora por que esse vocabulário não é nada feliz. Um refletor de luz natural não quer dizer nada, a não ser que é um mero espelho. Para fugir dessa confusão de nomes e cores, os fotógrafos profissionais preferem outra denominação. Falam da *temperatura de cor*.

Mas não foi por isso que o aluno mais burro da classe tomou aquela vaia toda. Deveria ter sido, mas não foi. A classe vaiou o colega porque vaiava tudo que ele perguntava. Nesse caso, a classe tinha razão, e ele não. Luz natural e luz artificial não são nomes que nos ajudem a resolver os problemas da fotografia.

A única maneira de se raciocinar dentro desse sistema é saber que a luz de alta energia, alta intensidade, alta potência calorífica e comprimento de onda curta é chamada de luz de *alta temperatura de cor. Os* exemplos dessa luz são: o sol, os *flashes* de fotografia e os HMI. Logo acima dessas radiações luminosas estão os raios ultravioleta.

Por outro lado, as luzes de baixa energia, baixa intensidade, fraca potência calorífica e comprimento de onda maior são as chamadas luzes de *baixa temperatura de cor*. Essa é a luz que sai dos filamentos de tungstênio das lâmpadas incandescentes, e é a tal da luz artificial, vulgarmente conhecida como luz elétrica. Logo abaixo dela, fora do espectro visível, estão os raios infravermelhos.

Essa nomenclatura é fundamental para ajudar a memorizar o que é alto e o que é baixo em termos de energia: ultravioleta, alta energia; infravermelho, baixa energia. Pela memória visual, também é fácil

associar o violeta ao azul. O azul é a cor que mais se assemelha ao violeta visualmente. Então, o azul é a cor de mais alta energia do espectro visível. Ainda pela memória visual, e para facilitar ainda mais as coisas, usando a associação de palavras, é fácil lembrar que o vermelho é a última cor do espectro visível, logo antes do *infravermelho,* que é seu meio irmão. Logo, uma luz vermelha é de baixa energia. Assim também são as estrelas. Novas, cheias de energia, azuis. Velhas, quase se apagando, vermelhas. Assim na Terra como no céu.

Um corpo negro

A maior dificuldade para quem começa a fotografar e é obrigado a pensar em temperatura de cor é entender por que se diz que os azuis são de alta temperatura de cor, enquanto os laranjas são de baixa. Como se pode dizer que uma cor que dá uma sensação de frio é de *alta temperatura* e outra que dá uma sensação de calor é de *baixa?*

Essa é a outra confusão entre palavras e cores que nos induz ao erro. Ela é decorrente do vocabulário da pintura clássica, que dizia que uma luz alaranjada era quente, enquanto os azuis eram frios. Essa terminologia, que é anterior à fotografia, não pode mais ser abandonada. Nas imagens que estão gravadas na nossa mente, o fogo é vermelho, laranja e amarelo, e todos chamam esses tons de quentes. Já a noite é azul, o mar profundo é azul, o *blues* é azul, e tudo que é azulado, triste e distante é chamado de frio. Ninguém vai mudar isso, mesmo que a ciência prove o contrário. Mas na aula de física, quando estudamos temperatura de cor, tudo começa com uma frase esotérica que diz: "Um corpo negro, quando aquecido..."; é uma espécie de ladainha que o professor entoa sem se dar conta de que os alunos acham aquilo tudo muito engraçado e começam a fazer piadinhas sobre a sua preferência sexual. O professor, na realidade, está falando de uma experiência científica e não da sua vida particular. A história do corpo negro aquecido faz parte de uma definição científica que envolve as estrelas, o físico Max Planck, fórmulas por um lado e gráficos por outro, que nem me

atrevo a publicar aqui com medo de assustar um eventual leitor que folhearia este livro antes de comprá-lo. No entanto, é essa a frase que fica na cabeça de quem jamais ouviu a explicação sobre a transformação de matéria em energia. Essa explicação nos faz entender o funcionamento das fontes de luz, das cores e dos filtros. A frase inteira é assim: *um corpo negro, quando aquecido a altas temperaturas, emite luz. Observa-se primeiro uma fraca cor vermelha. Quando a temperatura aumenta, a cor muda para o amarelo, e, finalmente, para o branco.*

Parece até que estamos vendo uma lâmpada sendo acendida em *dimmer,* e é exatamente isso que está acontecendo. Quanto mais energia elétrica se aplica a uma lâmpada, mais ela brilha, passando do vermelho ao branco. Ora, se estamos aumentando a energia, é normal que o calor aumente. Essa relação entre a energia e o calor não é nenhuma experiência científica muito complicada; ao contrário, é a observação mais prosaica que se faz de uma lâmpada caseira. Quando uma lâmpada é fraca, ela é meio amarelada, não ilumina muito, e também não esquenta quase nada. É a luz elétrica. Quando é forte, é branca e ilumina bastante, mas, ao mesmo tempo, esquenta muito. São as luzes de cinema. É dessas temperaturas que estamos falando quando discutimos temperatura de cor. Quanto mais alta a temperatura do filamento, quer dizer, quanto mais energia aplicarmos à lâmpada, mais branca ela será. Do que não nos damos conta, mas que entendemos depois que o professor nos explica, é que a luz amarela, aquela mesma que ao receber mais energia ficou branca, só pode ter ficado branca porque o azul se juntou ao amarelo. A luz não chegou a ficar azul. Apenas a proporção de azul aumentou, fazendo a luz mudar de cor. Mesmo a luz de uma velinha de bolo de aniversário, que parece quase vermelha, tem azul na sua composição. Muito pouco, por isso não nos damos conta. Mas, se chegarmos perto e olharmos a chama, veremos que, no pavio, a chama é azul. Qualquer emissão de energia em forma de luz contém todas as cores.[43] Variam as proporções das cores em

---

[43] Os físicos dizem que não é bem assim. A mecânica quântica (Bohr) diz que isso vai "aos pulinhos". Um átomo só emite energia quando está instável, ou seja, quando um elétron muda de órbita. Aí a energia é emitida (ou absorvida) em *quanta,* que são essas pequenas quantidades de energia não-contínua.

função da energia aplicada e emitida. Se "dermos um gás" nessa mesma velinha de aniversário, ela passará do vermelho ao branco. Da mesma forma, se fizéssemos uma bomba atômica de uso caseiro, ela não teria sua explosão num clarão de *flash* branco, como o descrito pelos sobreviventes de Hiroxima, mas seria tão vermelha quanto a velinha do bolo de aniversário.

Enfim, a temperatura a que nos referimos quando falamos de temperatura de cor é aquela, medida em graus Kelvin, a que o corpo negro foi submetido até ficar daquela cor. Para ficar azul, foi aquecido a 5500 °K. Amarelo, a 3200 °K. É só isso, mais nada. Não existe nenhuma referência à sensação de quente ou frio, calor humano ou abandono, arte ou *blues* ou luz, artificial ou natural. É só uma medida de temperatura feita com um termômetro Kelvin. Ponto. Pronto.

Quanto mais baixa for a temperatura de cor, mais vermelha será a sua luz. Quanto mais alta, mais azul. Assim, as lâmpadas de temperatura de cor baixa, ditas de 3200 °K, são as que são usadas corrente-mente nos estúdios de cinema e TV. São mais ou menos equivalentes às lâmpadas de casa. É verdade que as lâmpadas caseiras mal chegam aos 2 800 °K, mas vá lá; passam como se fossem de 3 200° K. Essas lâmpadas, ditas de luz artificial, são usadas para iluminar os filmes equilibrados para 3200 °K, e esses filmes são chamados de *tungstênio*. E o filme para luz artificial.

As lâmpadas de alta temperatura de cor, que são equivalentes à luz do sol, são usadas para iluminar as cenas dos filmes *daylight, e* estes são balanceados para 5 500 °K.

E tão simples e claro quanto isso, se é que fui simples e claro. E se é que é possível ser simples e claro num assunto em que até velhos fotógrafos se enganam. Na hora de explicar uma fotografia, muitos veteranos se confundem e dizem que fizeram uma "luz azul de temperatura de cor fria" ou um "amarelo quente de alta temperatura de

---

A luz, por exemplo, que em alguns aspectos parece uma onda eletromagnética contínua, no nível submicroscópico é emitida e absorvida em pequenas quantidades, os *quanta.* Esses pacotes de partículas de luz são chamados de fótons.

cor". Logo em seguida, se dão conta da besteira e corrigem: "Não é bem isso, é o contrário... ou não, sei lá... mil coisas".

Ainda resta um pequeno mistério: por que as lâmpadas de alta temperatura de cor são frias? Nesse caso, não estou falando de nenhum sentimento subjetivo de cor. Estou falando de frio mesmo. Frio ao tato. Coisa que não queima. Como pode uma fonte luminosa que emite luz de alta temperatura de cor ser mais fria do que uma que emite luz de baixa temperatura de cor? Ora, é o caso da pequena bomba atômica caseira que citei acima. Uma lâmpada que emite uma luz de alta temperatura de cor, se fosse de funcionamento contínuo, esturricaria qualquer ator que estivesse no seu raio de ação. Essa luz seria tão quente, mas tão quente, que não daria para usá-la em interiores. Seria como se enfiássemos o sol dentro de casa. Então, construíram uma bombinha atômica para uso caseiro. Em vez de a lâmpada emitir uma luz azul contínua, emite um *flash* de luz azul de vez em quando. Como para o olho humano, devido à persistência retiniana, qualquer instante que dure menos de 1/18 de segundo parece uma eternidade, fizeram lâmpadas que acendem e apagam tão rápido, mas tão rápido, que o olho não percebe e vê a luz como se ela fosse contínua. São as lâmpadas a descarga. O exemplo mais conhecido, em fotografia, é o *flash* eletrônico. Em cinema, é o HMI. Pois bem. Uma lâmpada fria caseira não foge à regra: é uma lâmpada a descarga, como um *flash* eletrônico, que acende e apaga sessenta vezes por segundo. Como acende e apaga, não aquece, e é por essa razão que ela se mantém fria. Um truque técnico.

Filtros e gelatinas

Finalmente, depois de tantas considerações sobre a cor, a luz, as estrelas e a física, vamos a alguma coisa que possa ser usada na prática. A teoria era necessária, mas agora que sabemos o que é temperatura de cor e entendemos o que a faz mudar, é possível falar de

filtros e gelatinas. Primeiro, é preciso dizer que os filtros e gelatinas são a mesma coisa com nomes diferentes. Ambos se encaixam na definição de filtro: *um filtro deixa passar a sua cor e absorve a cor complementar*. A diferença entre filtros e gelatinas é ótica. Os filtros, por ficarem na frente das lentes, têm que ter uma boa qualidade ótica. Quanto às gelatinas, basta que sejam uniformes e resistentes ao calor, senão queimam e mudam de cor quando estão na frente dos refletores. Por serem usados em lugares diferentes, filtros e gelatinas têm uso diverso. Filtros mudam a cor do todo, gelatinas, de partes. Os filtros modificam *toda* a luz que chega ao filme. As gelatinas modificam apenas a luz *daquele* refletor específico. Assim, quando se quer usar um filme de tungstênio numa cena de dia, onde se deveria usar um filme *daylight,* usa-se um filtro laranja para converter *toda* a luz que chegará ao filme. Outro exemplo clássico do uso de filtros se dá quando se fotografa em preto-e-branco com filtro vermelho. Como esse filtro impede toda a luz azul de chegar ao filme, temos um céu preto; assim, faz-se do dia uma noite. É a *noite americana,* em p&b. Por outro lado, quando se usa uma gelatina na frente de um refletor, não se modifica toda a luz que entra pela lente da câmera, somente a luz que sai *daquele* refletor. Usando os mesmos exemplos, vejamos como seriam os resultados com gelatinas da mesma cor: uma gelatina laranja colocada na frente de um HMI transforma *esse* HMI em uma fonte de luz artificial. Se colocarmos um filtro vermelho na frente de *um único* refletor, só ele ficará com essa cor. Teríamos, então, apenas uma mancha vermelha na direção em que esse refletor estiver apontando.

Quando começam a ouvir falar de filtros e gelatinas e lhes parece uma tarefa sobre-humana decorar tanta coisa e tanta cor, as pessoas ficam muito assustadas. Mas não é assim. Basta lembrar-se da definição de filtro e aplicá-la: *filtros deixam passara sua cor e absorvem a cor complementar*. Só é preciso saber quais são as cores primárias e quais as complementares. Depois disso, é fácil usar filtros e gelatinas, porque seu uso é apenas um: mudar a natureza original da luz.

As cores primárias e complementares funcionam assim: um filtro vermelho deixa passar o vermelho e impede a passagem do ciã (azul-esverdeado). Um filtro verde deixa passar o verde e bloqueia o magenta. E o azul deixa passar o azul e diminui a quantidade de amarelo. E vice-versa. O amarelo diminui a quantidade de azul. O ciã, de vermelho, e o magenta, de verde. Pode parecer repetitivo, mas são apenas dados para se raciocinar. As três cores que citei como as cores dos filtros — vermelho, verde e azul — são as cores primárias. As três que citei depois como as que foram filtradas são as cores complementares. As cores primárias formam o famoso RGB — *red, green e blue* (vermelho, verde e azul) — a que se referem os fotógrafos sempre que falam em *correção de cor. São* essas também as cores que aparecem em todos os logotipos de televisão e de computação gráfica. São aquelas onipresentes bolinhas vermelhas, verdes e azuis dos símbolos das TVs, da Globo à do bispo. São assim tão populares, o vermelho, o verde e o azul, porque são as cores que, quando misturadas, dão todas as outras cores; por isso são usadas no vocabulário e no imaginário da TV.

O RGB, que será conhecido como VVA quando o português for a língua universal, forma as cores da palheta da luz. Qualquer cor que vemos numa tela de televisão é o resultado da mistura dessas três cores. A tela de televisão é composta por pequenos pontos luminosos formados por essas cores. Esses pontos, quando atingidos por elétrons, brilham. Se os elétrons atingirem muitos pontos vermelhos de uma certa área da tela, teremos vermelho nessa área. Se atingirem dois pontos de duas cores diferentes, teremos uma terceira cor. A eletrônica da TV pode ser interessante, mas é suficiente saber que as cores se formam por adição das três cores primárias. Funcionam como se um pintor misturasse, na sua palheta, duas cores para ter uma terceira. Para se ter um verde, mistura-se o ciã com o amarelo. Da mesma maneira são formadas as outras cores e as imagens, tanto na televisão quanto no filme. Um amarelo é a mistura de vermelho com verde. Ou seja, é a ausência do azul. Saber isso é necessário para saber como funcionam os filtros. É necessário saber, e saber de cor, as cores

primárias e as suas complementares. Só assim se é capaz de saber qual cor usar para filtrar uma outra.

É preciso saber ainda qual cor é complementar de qual outra e em qual ordem elas se sucedem. Como eu já disse antes, observar as cores do arco-íris é um bom sistema para a memorização. Porém, existe um outro mais eficaz, mesmo que não seja tão simples. A primeira parte dessa memorização usa a sigla RGB como ponto de partida. A cada uma das cores primárias oponha sua complementar. Para visualizar isso é conveniente pensar numa estrela de seis pontas, a estrela de Davi. A estrela de Davi é o símbolo dos judeus. Ela é formada por dois triângulos superpostos. Num dos dois triângulos, em cada ponta dele, coloque uma das cores do RGB: vermelho, verde e azul. No outro triângulo estariam as cores complementares, ciã, magenta e amarelo. Nessa ordem. Estando um triângulo sobre o outro, o amare-lo ficará na frente do azul *(blue);* o ciã, face a face com o vermelho *(red);* e o magenta na frente do verde *(green).* Olhando esses dois triângulos superpostos, é possível ver como as cores se transformam uma na outra. Entre o vermelho e o verde se encontra o amarelo. Depois, girando ainda mais, vem o verde puro, depois o ciã e o azul. Azul este que está diametralmente oposto ao amarelo. A oposição do amarelo ao azul é a mais fácil de memorizar porque são as cores que mais aparecem no dia-a-dia da fotografia. O azul é o 5500 °K dos filmes *daylight.* O amarelo é a cor que nos faz lembrar das lâmpadas de luz artificial dos filmes de 3200 °K para tungstênio. As duas cores se opõem na vida e na arte. Quando queremos menos azul, colocamos um filtro amarelo. Quando queremos menos amarelo, filtro azul. Como basta guardar uma das três complementares para adivinhar as outras duas, esse sistema não exige muito esforço de ninguém. Assim também funcionam as outras cores na estrela de Davi. Teremos, além da oposição azul/amarelo, o vermelho em frente do ciã e o verde na frente do magenta. A partir daí, saberemos que, quando tivermos uma fonte de luz que está muito verde, usaremos um filtro magenta para corrigi-la. Se a cor estiver muito "quente", laranja, usaremos um filtro azul.

É só ver na estrela de Davi como as cores estão colocadas para ter uma idéia de qual cor corrige tal outra. Cores que se encontram uma na frente da outra se filtram. Quer dizer, entram na definição de filtro citada acima, em que *os filtros de uma cor deixam passar a sua cor e absorvem a sua cor complementar*.

Esse uso dos filtros e gelatinas, como se pode notar, não tem nada a ver com a iluminação de *shows* e de boates. Nos *shows e* boates, se queremos uma luz vermelha, colocamos um filtro vermelho na frente do refletor e estamos conversados. Nos *shows* de *rock* e na iluminação de teatro é a mesma coisa: quando se quer dar a uma luz uma certa cor, coloca-se, na frente do refletor, a gelatina daquela cor e não se fala mais nisso. Em fotografia de cinema, vive-se em outro mundo. Aqui não estamos atrás do que chamamos dos efeitos de fantasia, que se resumem em colorir uma parte da cena. Em cinema, em filmes com atores e histórias, o que nos interessa é ter a luz certa para o filme certo. Queremos que a cor da pele se pareça com a cor da pele que vemos todo dia, e que todas as outras cores sejam como as vemos na realidade. Como os filmes são fabricados para dar bons resultados com uma certa luz, só com essa luz teremos o rendimento correto das cores. Os filmes para tungstênio dão bom rendimento cromático se a lâmpada for compatível. Se os refletores estiverem com lâmpadas de 3.200 °K, darão bons resultados, e as cores sairão, no filme, como são na realidade. Isso em princípio, pois nem sempre os refletores estão todos com as lâmpadas em bom estado. Podem estar nominalmente com a temperatura de cor que queremos, mas também acontece de estarem um pouco fora do que diz o fabricante. Aluga-se um refletor supostamente de 3200 °K, ele é recebido como se assim fosse, mas, dependendo de vários fatores, pode estar com outra cor. O que mais influencia a cor de um refletor é a idade da lâmpada. Uma lâmpada velha, como era de se esperar, começa a ficar com o filamento gasto e muda de temperatura de cor. Qual o problema? No caso de uma lâmpada estar envelhecida, teria apenas uma cor ligeiramente mais "quente", alaranjada, o que não seria grave. Mas é grave, se você levar em

conta que qualquer cena é iluminada com vários refletores diferentes; se um deles estiver fora da cor esperada, iluminará como se estivesse filtrado. Se um refletor que está um pouco mais "quente" não chega a incomodar ninguém, o mesmo não se pode dizer quando aparece uma dominante verde, por exemplo. Imagine: o que seria de uma fotografia se o ataque estivesse com a cor correta e a compensação estivesse verde? Meia cara do ator estaria com a cor da pele normal; a outra metade, verde como um marciano de história em quadrinhos. Por incrível que pareça, atores com meia cara verde são comuns até em filmes da grande indústria. Num Indiana Jones desses, Sean Connery chega às ruínas de Petra, na Jordânia, com metade da cara verde. Pode ter certeza de que não é um efeito voluntário. É um erro tão recorrente que sabemos exatamente de onde vem: as luzes de 5 500 °K, os HMI, são as fontes de luz mais vulneráveis a tender para o verde. Sem controle e correção desses HMI defeituosos, cenas filmadas assim acabam entrando nos filmes de qualquer jeito, mesmo quando ficaram estranhamente marcianas. Isso acaba acontecendo quando é impossível, economicamente, uma refilmagem. O público, nesse caso, é obrigado a aceitar o acaso como se fosse arte. Tudo isso é tão corrente que um dos trabalhos mais corriqueiros de fotógrafos e chefes eletricistas é checar e corrigir os diferentes refletores para que tenham a mesma temperatura de cor.

Para corrigir a cor dos refletores, em princípio, é necessário decorar e entender como funcionam as cores principais e complementares, e também decorar a ordem em que essas cores se sucedem e qual filtro corrige o quê. Sabemos que hoje em dia, porém, não é preciso decorar mais nada. Nem tabuada. Há uma máquina de calcular para cada coisa. Com a cor, não é diferente. Essa máquina, para não chamá-la de computador, é chamada de colorímetro, e faz, por nós, tudo que descrevi acima. Diz qual a cor dominante e qual filtro se deve usar para corrigi-la. É um instrumento de chefe-eletricista, mas todo fotógrafo deve saber usá-la; em geral, é o fotógrafo mesmo quem a usa. E muito simples e prático. Antes de iniciar-se uma filmagem,

colocam-se todos os refletores que vão ser usados no filme para funcionar. Mede-se cada um com o colorímetro. Ele dará, para cada refletor medido, duas informações: se a lâmpada está azul/laranja, ou verde/ magenta em excesso. Em qualquer um dos casos, o colorímetro indicará qual o filtro a ser usado para corrigir a lâmpada que estiver com a cor errada e fazê-la voltar à cor normal; depois, toma-se o cuidado de marcar, no corpo de cada refletor, qual o filtro indicado pelo colorímetro para que ele chegue à cor normal. Cada vez que se for usar tal refletor, coloca-se o filtro específico para chegar à cor corrigida. Essa correção não tem nada a ver com possíveis efeitos coloridos; ao contrário, apenas garante que todas as fontes de luz tenham a mesma cor. Agora sim, com controle, se pode colocar outras gelatinas para obter efeitos de cor. Pode-se fazer, por exemplo, a compensação mais "quente" que o ataque, colocando, só na compensação, gelatinas alaranjadas. Isso tudo com controle, sabendo para onde se vai. O mesmo tipo de pré-correção se faz nos HMI e, em especial, com os HMI que vão ser misturados com a luz do dia. Nesse caso, a medição é feita apenas na hora da filmagem, quando se tenta igualar a luz dos HMI à luz do sol ou do céu. Mede-se, com o colorímetro, a luz do sol. Então o HMI é colocado e filtrado até ficar com a temperatura de cor igual à do sol, naquele momento do dia. Durante o dia, sobretudo no fim de tarde, as cores do sol mudam, e, conseqüentemente, a filtragem dos HMI.

Sobre filtros e gelatinas ainda se poderia falar muita coisa, mas essa talvez seja, de todas as coisas da fotografia, a mais chata. Nada faz mais o gênero conversa de fotógrafo do que falar dos filtros e gelatinas preferidos. É um assunto interminável, e é interminável porque a quantidade de filtros e gelatinas é enorme e a possibilidade de combiná-los, infinita. Nada, no entanto, justifica a mistificação que se faz em torno do seu uso. Existe sempre uma conversa cheia de mistérios sobre o uso de tal ou qual filtro que daria tal ou qual resultado. É tudo uma empulhação enfadonha, visto que qualquer filtro e qual-quer gelatina podem ser explicados e entendidos por qualquer um,

desde que não se faça mistério ou segredo. Por outro lado, é natural que fotógrafos, ao descobrirem um novo filtro, tentem guardar o segredo. É natural, mas é um esforço tão vão quanto procurar o filtro da felicidade. Filtros e gelatinas foram feitos para serem usados, e seu uso depende do efeito que procuramos. Raciocinar, em termos do que foi dito acima, sobre temperatura de cor e a natureza da luz, nos leva aonde quisermos, sem dúvidas e sem mistério. Filtros são filtros e apenas isso. Tanto faz que estejam na frente das lentes, da câmera ou dos refletores. Nenhum filtro é mágico ou secreto e não fará nenhum efeito que não se possa prever lendo suas bulas ou simplesmente olhando através deles. Nunca se esqueça de que os óculos que usamos, quando observados com atenção, dão o mesmo efeito nos olhos que daria um filtro pendurado na frente da câmera. Para um observador atento, qualquer janela de vidro suja funciona, muitas vezes, como o mais sofisticado dos filtros. Lembre-se que Einstein intuiu sobre relatividade andando de trem e vendo cair a sua caneta. [44] Assim como a queda de uma caneta pode dar partida no raciocínio que leva à teoria da relatividade, qualquer pedaço de vidro pode nos levar a entender os filtros. Como tudo, como sempre, também os filtros e as gelatinas não estão somente na frente das câmeras e dos refletores. Podem ser encontrados, literalmente, pendurados no nosso nariz, em forma de óculos, e usados todo dia. Estejamos filmando ou vivendo o dia-adia, os filtros estão por aí para quem quiser ver. Pára-brisas de carro, sujos de poeira, mimetizam filtros difusores. Óculos escuros funcionam como filtros de densidade neutra, que baixam a intensidade da luz sem mudar sua cor. Os óculos de leitura dos velhos, que servem para focar ao mesmo tempo perto e longe, funcionam exatamente como os sofisticados filtros *split field,* usados por Orson Welles no *Cidadão Kane* (EUA, 1941). Até as pestanas dos olhos, quando semicerradas,

---

[44] Do ponto de vista dele, Einstein, a caneta caía em linha reta, mas do ponto de vista de um observador que estivesse fora do trem, ela caía em arco.

dão o efeito de filtros estrela, com aqueles raios de luz projetados para fora das altas-luzes. É só parar e olhar.

Existe uma outra maneira de entender os filtros. Essa é mais abrangente do que aquela definição que usamos até agora e que só fazia referência à cor. Como vimos nos exemplos acima, chamamos também de filtro a qualquer material que cause difusão ou mudança de foco. Outros efeitos, como diminuir a quantidade da luz sem alterar a cor ou polarizar só o azul do céu, também são causados pelos filtros. Sendo assim, devemos tornar mais abrangente a definição e considerar filtro toda e qualquer matéria que, colocada na frente das câmeras, modifique a natureza da luz que entra pela lente ou sai dos refletores. Nesse caso, a definição genérica da função do filtro seria: *ao passar por um filtro, a luz tem a sua natureza alterada*. Essa é a função dos filtros, modificar a natureza da luz. Tanto faz modificarmos a sua cor ou sua capacidade de fazer, ou não, sombras.

Já vimos os casos de filtragem de cor; falta apenas ver as difusões, e assim acabaremos com o assunto natureza da luz.

O azul do céu e a luz difundida

Vamos começar o assunto das difusões com a resposta do Enigma do Azul do céu. Minha filha não se deu conta da importância da questão. Nem a sua professora de ciências. Responderam só o seguinte: a luz azul se dispersa nas moléculas do ar. O fenômeno é conhecido como dispersão de Rayleigh.[45] Ponto. Como, ponto? E sobre o caminhão compactador de lixo astral, nada? Nada. E nada também sobre a natureza do filtro *dégradé* que é a atmosfera? Não, nada. E a luz branca do sol? Nada. Nem uma palavra. Bom, mas do que estou reclamando? Minha resposta sobre a azulação do céu estava certa.

---

[45] O angulo em que a luz do sol é desviada pelas moléculas dos gases que constituem a atmosfera varia de forma inversamente proporcional à quarta potência do seu comprimento de onda [...] Por causa disso [...] o azul é mais dispersado [...] do que o vermelho.

Irrefutável. Prolixa, mas irrefutável. Agora chega. Já fomos interrompidos pelo aluno mais burro da classe e pelo azul do céu. Onde paramos? Falamos da luz direta e das suas sombras bem desenhadas. Falamos também da luz difusa e de sua capacidade de sumir com as sombras. Da luz direta, dissemos que ela expunha completamente a fonte de luz, deixando o filamento da lâmpada aparente. Já discutimos também a luz difusa por reflexão e dissemos que a sua luz era rebatida antes de chegar ao assunto. O exemplo mais sutil foi o do sol sendo rebatido nas nuvens e iluminando as sombras na Terra. Vimos também que a luz filtrada se caracteriza por ser intermediada na sua propagação pelo espaço, seja ele sideral, local ou intracâmera. Vimos que a luz filtrada nasce de um jeito e, pelo caminho, se transforma em outro. O que caracteriza esse tipo de luz é a sua mudança de natureza em vôo. Para mudar assim, algo se intrometeu em sua trajetória: foram os filtros e as gelatinas de cor. Dessa maneira, uma luz que nascera azul se transformava em amarela, ou seja, passava de "natural" para "artificial". Mas a luz ainda pode sofrer uma transformação em função de uma filtragem; esse é o caso da *difusão*. Podemos dizer que a difusão é uma filtragem, pois a luz, depois de deixar a fonte, tem a sua natureza alterada ao atravessar uma matéria. No caso de essa matéria ter uma cor, a luz se transforma apenas mudando de cor. Na difusão, ela se transforma por ter o tamanho de fonte alterado. Uma luz que era pontual passa a ser igual à luz de uma fonte maior. Essa transformação se dá quando a luz passa pela matéria difusora. Acontece o seguinte: temos, como sempre, na origem, uma fonte de luz pontual. A difusão, ao transformar a fonte pontual em grande fonte, lhe transforma a natureza, diminuindo assim a definição da sombra. Isso acontece todo dia, ou melhor, toda noite, dentro de casa.

A luz de um abajur sobre uma mãozinha de criança projeta na parede a silhueta de uma cabeça de cachorro. Experimente agora colocar um difusor na frente da lâmpada para ver o que acontece. Que difusor? Um *abat-jour*. Coloque a cúpula do abajur de volta. Antes, quando sua filha brincava, ela havia tirado a cúpula e estava brincan-

do com a lâmpada exposta, o que é uma fonte pontual. Agora que você colocou o abajur de novo, vá consolar a criança, pois a sombra do cachorrinho desapareceu. A luz, que era direta e causava sombras, ficou difusa e sem sombras. Uma difusão colocada no percurso da luz pontual desvia os seus raios e torna a sua sombra difusa. O efeito é bem próximo ao da iluminação com luz rebatida. E a razão para a falta de sombras é a mesma: os raios que saíam do filamento em linha reta e iam sem interrupção até o assunto, e dali até formar a sombra, foram desviados. Com a difusão no caminho, cada raio de luz se dividiu em dois, três, mil, infinitos. Em vez de se manterem numa mesma direção, agora se cruzam em todas as direções. Uns ainda iluminam na mesma direção em que saíram do filamento, e fariam sombras não fossem os outros raios, que, desviados, iluminam exatamente o que estaria na sombra. Iluminam a sombra e a apagam. A fonte de luz que era pontual passou a ser toda uma superfície luminosa. De novo, podemos olhar as nuvens para ver esse efeito ao vivo. É o dia nublado. O sol, difundido pelas nuvens, não faz mais sombra porque a sua luz virou uma massa cinzenta de luz difusa. No outro caso em que a luz do sol se torna difusa, quando é rebatida pelas nuvens, isso se dá por reflexão. Nos dois casos, tanto faz a superfície se tornar luminosa por refletância ou por transparência; o efeito é o mesmo: a fonte pontual se tornou uma grande fonte de luz difusa.

A diferença entre a luz que passou por um difusor e aquela que foi difundida por reflexão é a força. As fontes de luz difusa por reflexão são fracas em intensidade. A luz, que veio originalmente de uma fonte pontual, se perde enormemente na reflexão. Luz refletida é sinônimo de luz fraca. É claro que isso depende de a superfície ser mais ou menos refletora. Um espelho, por exemplo, não transformará em nada a natureza da luz. Se ela era pontual na origem, será sempre pontual depois de se refletir nele. Poderíamos, assim, fazer uma escala de valores das superfícies de reflexão: quanto menos espelhada for a superfície, mais difusa será a luz refletida. Logo, quando se obtém uma luz difusa por reflexão, perde-se muito da intensidade da fonte

original. Quanto mais difusa for a luz refletida, mais fraca ela será. É o preço da difusão por reflexão. Por outro lado, a perda de intensidade da luz refletida nos dá como resultado mais qualidade de difusão. As fontes de luz difusa por reflexão geram a melhor luz difusa que se pode ter. É o caso do isopor e dos *butterflies*.

Em comparação com a luz que vem de um isopor rebatido, a luz de um refletor com um difusor na frente é muito mais forte. Ou tão forte quanto se queira. Ou seja, um refletor virado para uma folha de isopor dá uma bela luz difusa, mas se você quiser aumentar a força dessa luz, há um limite. Pouco adianta aumentar a intensidade do refletor se ele vai ter que rebater em alguma coisa. Você não vai enfiar um refletor enorme num *set* de filmagem só para rebater num isoporzinho. Por outro lado, a luz que se tornou difusa depois de passar através de um difusor (papel vegetal, por exemplo) não tem limites para a sua força. Como esse refletor está apontado diretamente para o assunto, se quisermos ter mais força, basta tirar o difusor da frente. É claro que, nesse caso, a luz deixará de ser difusa, mas não se pode querer ter tudo ao mesmo tempo. Ou força ou difusão. A luz difundida por difusor, seja ele um papel vegetal, uma lã de vidro ou difusores fabricados especificamente para serem usados em fotografia, serve para isso, para fazer uma *luz difusa com penetração*. Se você quiser fazer uma luz parecida com a de uma janela, basta colocar um difusor na própria janela e atacar do exterior com o refletor que você quiser e achar necessário. Qualquer força. Toda a força que você necessitar. Até um holofote antiaéreo poderia ser usado. Ninguém vai reclamar. Está fora do *set*. Finalmente, chegamos às questões que envolvem a intensidade da luz. Convém continuar.

Intensidade da luz

A intensidade da luz é a sua última variante, e por isso mesmo a mais importante. É a mais importante porque é nela que se concentra

o erro ou o acerto da fotografia, e é dela que depende a vigília ou o repouso do fotógrafo. Uma foro pode ser dura ou difusa, clara ou escura, pode ser feita a favor ou em contraluz, pode ser em *high key, low key, ou* no *key* que você quiser. Nenhuma delas está certa ou errada. Só depende do resultado. Se for boa, bonita, ou interessante, poderá ser vista e projetada. Agora, se ficar toda preta, ou toda branca, não há nada que a salve. Não há arte, moda ou crítico amigo que expliquem uma fotografia que não pode ser vista. Felizmente, é muito raro uma imagem ficar toda preta ou toda branca. O mais certo é ela ficar entre os dois extremos. Só em fotografia é tão difícil errar tudo a ponto de não sair nada; em fotografia, até os erros são *efeitos.* Talvez nada seja muito errado, mas o certo mesmo é acertar tudo e fazer com luz o que se quer. A primeira opção é difícil, a segunda dificílima, e a vida se passa, em geral, entre as duas.

Quando separei a luz em suas variantes, disse que a intensidade variava de três formas. Podia ser "correta" ou estar acima ou abaixo dessa marca. Dito assim, não quer dizer nada. Correta em relação a quê? Acima ou abaixo de onde? Embora este vocabulário não pareça muito rigoroso, ele é útil, pois prenuncia o jargão dos fotógrafos. Para eles, um filme sempre estará bem, sub ou superexposto. *Exposição,* aqui, é a quantidade de luz que chega até o filme. Como tudo em fotografia, a câmera é o único referencial. Ela não quer saber se tem muita ou pouca luz lá fora, só lhe interessa saber a intensidade da luz que feriu o filme. Sendo assim, não existe uma quantidade absoluta de luz, e ela nunca é muita eu pouca, preta ou branca. Através da câmera, as coisas só são vistas em preto ou branco ou cinza. Se houver pouca luz e muita exposição, ficará tudo branco. Seria então uma foto *superexposta.* Do mesmo jeito, mesmo com o sol a pino lá fora, poderíamos filtrar e diafragmar tanto que não chegaria luz suficiente até o filme e ele ficaria preto. Neste caso, mesmo com muita luz, a exposição estaria errada, e a foto, subexposta. O que era um dia de sol se tornaria então uma densa noite (americana, no caso, pois é assim que se faz a noite americana, com a subexposição do dia). Logo, também,

não existe preto ou branco. Um preto com muita luz, branco será e estará superexposto. Um branco no escuro será seu contrário, um preto subexposto.

Na boa fotografia, todos devem andar juntos, pretos e brancos, cores e contrastes, e nunca haverá uma imagem só de brancos e pretos. Quer dizer, essas imagens até existem, e um exemplo é o fotolito de um jornal ou a foto de um tabuleiro de xadrez. É raro chegar a *esses* extremos, e talvez por isso mesmo seja tão fácil fotografar um assunto assim tão contrastado: qualquer exposição, qualquer diafragma e teremos alguma coisa no filme. No dia-a-dia, a situação mais comum é ter brancos e pretos e cinzas e cores, e tudo mais que se possa imaginar, junto, numa mesma foto. Conseguir que os brancos fiquem brancos e os pretos, pretos, as cores, coloridas, e os cinzas, com todas as suas gradações, é a grande arte da fotografia. Quem mais enfrenta esse problema não são os grandes fotógrafos, da grande indústria, do grande cinema, com grandes atrizes, e sim os Rosenfelds. Rosenfeld é o nome típico do fotógrafo de casamento que tem estúdio na Barata Ribeiro. É na foto de casamento que se encontram todos os problemas da fotografia. Eles, os problemas da fotografia, e não os Rosenfelds, respondem por dois nomes cabalísticos: *latitude de pose e relação de contraste*. Entre fotógrafos, só existem estas duas preocupações na vida: latitude de pose e relação de contraste. A frase mais comum que as mulheres de fotógrafos são obrigadas a ouvir, quando estes se juntam em rodinhas para conversar, é: "Fiz uma relação de contraste!". Já que é assim, vamos a elas. Não, não às mulheres dos fotógrafos, mas às frases cabalísticas. Primeiro, a latitude de pose.

A latitude de pose

Você chega numa vaga. Tenta botar o carro. Vê que não dá. O carro é maior do que a vaga. A vaga dá para um Fusca e teu carro é um

Cadillac. Para conseguir enfiar o carro na vaga, você amassa a frente e a traseira do carro. Assim encurtado, o Cadillac é capaz de entrar na vaga do Fusca. A vaga é a *latitude de pose* do filme. O Cadillac é o *contraste do assunto*. Dentro de um tamanho limitado, que é a latitude de pose do filme, temos que enfiar todas as diferentes luzes existentes na natureza. Essas diferentes luzes podem ser chamadas de contraste do assunto.

Para se ter uma idéia do que se entende por contraste do assunto, é preciso visualizar imagens concretas. Por exemplo: um urso polar passeando na neve é um assunto sem contraste nenhum; é branco sobre branco. Também não tem graça nenhuma um padre afro-americano andando de noite com seu guarda-chuva preto. É preto sobre preto. Agora, um padre *Wasp* [46] sendo devorado por um urso polar no meio de uma tempestade de neve, tentando se defender com um guarda-chuva, é outra coisa. Nessa foto, há contraste. Temos de um lado do contraste do assunto a batina preta do padre e, do outro, o branco da neve. No meio disso tudo, temos a cor da pele do padre e o vermelho do sangue. O vermelho e o negro. Um clássico! Alvinegros de um lado, rubro-negros do outro. E ainda mais: temos a sutileza do pêlo branco do urso polar, que não é branco como a neve, e sim cheio de detalhes de branco sobre branco. Isso tudo está acontecendo apenas num extremo do contraste do assunto; no extremo oposto, ainda temos a batina preta do padre; batina esta cheia de detalhes de preto sobre preto, diferentes daqueles detalhes do guarda-chuva, igualmente preto, com o qual o padre tenta, em vão, se defender do urso polar; urso branco. Nessa foto espetacular existe um grande contraste do assunto. Esse contraste precisa ser traduzido pela latitude de pose do filme em imagens. Se os dois não forem compatíveis, contraste do assunto de um lado e latitude de pose do filme do outro, os detalhes que podiam ser vistos ao vivo desaparecerão na foto.

---

[46] *White Anglo-Saxon Protestant*. No *caso* do *nosso* exemplo *seria um Wasc, White Anglo-Saxon Catholic.*

Será que os filmes têm latitude de pose suficiente para ver como o olho vê? Não, e raramente as fotos correspondem ao que vimos na natureza. Se existisse uma memória visual tão boa quanto a musical, perceberíamos que a música da natureza nunca é tocada nos filmes. A gradação de luzes da natureza é enorme, e mesmo os melhores filmes têm uma latitude de pose insuficiente para traduzir em fotografia as imagens reais. O problema é que, para o olho, essa gradação é quase infinita, embora a consideremos normal e suficiente. O olho é capaz de diferenciar um branco de outro, um preto de outro preto, ou um vermelho de um carmim, e um amarelo do ouro. Não parece haver limitação para as cores e os contrastes que o olho é capaz de perceber, mas isso pode ser muito bem uma ilusão. Como o olho é o réu e o juiz, ele passa a ser a referência e o alvo. Quer dizer, não há necessidade de criar um filme que tenha mais definição nem mais capacidade de traduzir contrastes e cores do que o olho. O olho é o que existe para ver e o limite do que pode ser visto. Se existisse uma câmera melhor do que o olho, ela seria desnecessária, pois, para ver suas imagens, só teríamos o próprio olho. Não se poderia avaliar uma imagem melhor com um olho pior. O olho, então, é a referência e o alvo. Os filmes são feitos para serem, no limite, iguais ao olho. Quer dizer, para serem capazes de ver tantos detalhes na sombra quanto o olho vê, e tantas diferenças entre branco e branco quanto vemos nós. Não, não foi a natureza que se limitou a criar só essas cores e só esses contrastes. Foi, de novo, e como em todas as coisas, o olho que se adaptou a ver o que já existia antes dele. Para nós, o que olho vê é o máximo que se pode ver, e é isso que gostaríamos de ver nos filmes.

Voltando ao exemplo de uma foto de casamento. Imagine que nessa foto existem, além dons *tons médios,* que são, em geral, a cor da pele das pessoas, outros tons que precisam sobreviver no filme. De um lado, existem as altas-luzes, como o vestido da noiva, que é branco, e as nuvens, lá atrás, que também são brancas. Se a noiva estiver com o céu ao fundo, seria conveniente que seu vestido e as nuvens fossem de tons de branco diferentes. Para o olho, são dois brancos

diferentes; assim deveria ser no filme. Mas em geral não se consegue ver essa diferença no filme. Esses brancos fogem da sua capacidade de diferenciar um branco do outro. Na foto, a noiva e a nuvem seriam uma só e indissociável massa branca. É a frente do Cadillac que foi amassada para entrar na vaga.

Do outro lado se passa o mesmo, mas com sinais trocados. O fraque do noivo, que era composto de um casaco preto com calça cinza riscada, não é mais. Na foto do Rosenfeld o noivo traja uma única e densa mancha preta. Um MIB, um homem de preto. As riscas de cinza claro sobre cinza escuro que caracterizam um fraque desapareceram na negritude. Amassaram a traseira do Cadillac. Assim, devidamente comprimido, o Cadillac, que era o contraste do assunto, conseguiu se enfiar na pequena vaga de Fusca, que é a latitude de pose.

Alguns filmes têm a vaga de Fusca mais *ancha* que outros. Em geral, os filmes mais lentos têm latitude de pose maior que a dos filmes rápidos. Os testes técnicos nessa área são de facílima execução. Fotografa-se uma carta de cinzas. Depois compara-se o resultado com o original. Digamos que a carta de cinzas tivesse doze tons diferentes de cinza, do branco ao preto. Doze quadradinhos, cada um de um tom de cinza. Na foto, vemos, por exemplo, seis. Os três cinzas próximos do branco viraram brancos. Os três mais próximos do preto ficaram pretos. O contraste do assunto, que se contava em doze, agora foi comprimido para seis *steps*. É o melhor que esse filme do exemplo pode fazer por nós.

Em geral, escolhemos qual parte do Cadillac vamos amassar. Nunca é aconselhável amassar a frente e a traseira ao mesmo tempo. Amassamos só uma das duas. Em geral a frente, que são as altas-luzes. As altas-luzes não incomodam muito quando aparecem totalmente brancas. O exemplo mais corrente desse tipo de compromisso são as janelas que deixamos estourar num clarão de luz. Não é a melhor solução, mas é muito usada. Outras vezes, deixamos a parte de baixo da latitude de pose se perder e escolhemos não ver nada nas sombras.

É o caso dos exteriores/noite em que, ao fundo, no que seria uma cidade, uma praia ou o campo, não vemos nada, nem cenário nem paisagem, nem casas nem campo, nem estrelas nem nuvens, nem nada. Só a escuridão. É um código aceito como *noturna* nos filmes, e embora não seja o ideal, não parece incomodar muita gente.

Nem sempre precisamos respeitar as leis da física, e é possível dar um jeitinho e enfiar o Cadillac inteiro na vaga, sem amassar nem a frente nem as costas do carro. É só parar a 45^0 e deixar a frente do carro em cima da calçada e a traseira na rua. Não é bonito, não é elegante, mas funciona. Para isso, fazemos duas coisas. As duas são clássicas, e todo fotógrafo as faz. Primeira: pede-se que a cenografia e o figurino não usem branco. Como os cinzas-claros e outras cores parecidas com branco imprimirão como branco, pede-se aos figurinistas para tingir as roupas brancas com chá. Assim elas ficam menos brancas para os olhos (ficam, na realidade, encardidas), mas para o filme ficam brancas o suficiente, e na tela aparecem tão brancas como em comercial de sabão em pó. Ainda na mesma direção, pede-se também aos cenógrafos para pintar as paredes com alguma cor que não seja o branco. Na verdade, sempre pedimos para usarem nas paredes alguma cor que seja mais escura que a cor da pele. Assim, pode-se iluminar à vontade os atores, sem perigo de as paredes ficarem mais claras que eles, o que seria catastrófico.

A segunda coisa que se faz é iluminar as sombras. É uma prática muito comum, quase o trabalho mais corrente do fotógrafo. Como a latitude de pose do filme não é capaz de traduzir todas as luzes e sombras da natureza em imagens, o fotógrafo expõe para a luz e ilumina as sombras. Isso acontece todo dia e não tem nenhum mistério. Quando se fotografa um exterior/dia, existem partes da imagem que não podem ser mudadas. Essas partes, onde não podemos intervir, são aquelas iluminadas pelo sol: o céu, a paisagem ao fundo e tudo mais que não está na sombra. O que está na sombra ficaria fora da latitude de pose do filme e seria registrado como "preto". Para que isso não aconteça, essas áreas são iluminadas. Em geral, são pequenas, muito

pequenas. Mas embora sejam pequenas, elas se encontram na parte mais importante da imagem, que é o rosto dos atores. Estando fora da latitude de pose do filme, essas pequenas sombras se tornariam de um negro inadmissível se vistas na tela. Então, de dia, iluminam-se os atores. Não exatamente os atores, mas as sombras exageradas no seu rosto. Essas pequenas sombras, se não forem iluminadas, tornarão as expressões dos atores incompreensíveis. Nessas condições encontram-se todas as imagens feitas por volta do meio-dia, quando o sol está a pino e só ilumina a testa dos atores. É uma imagem tão ruim e tão corrente que tem até um nome, urso panda, aquele urso que tem a cara branca e dois discos pretos nos olhos. Contra os pandas, a luz que ilumina as sombras.

Mas exatamente quanta luz se deve enfiar nas sombras? Que intensidade de luz se deve usar para transformar um panda em gente? Até que ponto a luz deve ser clara e até que ponto a sombra deve ser escura? É uma boa pergunta, e tão boa que merece um capítulo à parte. É disso que trata "Relação de contraste", que vem logo a seguir. De qualquer modo, é fácil intuir que se deve iluminar as sombras menos do que a luz principal, no caso citado acima, o sol. Essa observação pode parecer um absurdo, e a imagem é tão corrente, tão do nosso dia-a-dia das 20h, que nem seria preciso explicar, mas vamos lá. É a reportagem do telejornal na frente da Casa Branca. A casa, no fundo, é branca. O sol está a pino. No vídeo, *o cameraman* vê bem a Casa Branca e não vê nada da cara do repórter, que está toda preta. Ele pede então *o quick fill. O quick fill é* exatamente o que o nome indica: um disco prateado, dobrável, que serve para rebater a luz rapidinho, uma compensação rápida. O câmera desdobra aquele disco de prata e fulmina o repórter com um raio de sol no meio do rosto. De proa. Pá! O repórter não vê mais nada. Fica com os olhos lacrimejantes. Brilha e sua. Mas agora vê-se a Casa Branca ao fundo e o rosto do repórter, que fala mas não vê. Está bom. Não, não está bom, mas é o que dá para fazer na TV.

Quanto à latitude de pose é o que se pode dizer.

Quanto à relação de contraste, é melhor que se fale antes na *exposição correta* de um filme. Essa exposição correta é a meta do fotógrafo quando ilumina uma cena. Ela, a exposição, quando correta, é a medida da luz principal de uma cena. É a medida da intensidade da luz principal de uma cena. Em outras palavras, é a medida da intensidade do ataque.

A intensidade do ataque — o *key light*

Aqui, finalmente, um termo que tanto americanos quanto franceses usam na mesma língua: *key light*. A vantagem é para os americanos. O termo usado por gregos e troianos é inglês — a luz principal de um refletor de ataque, quando medida no lugar onde está o ator, é o *key light*. Essa vantagem que os americanos teriam, ao ver sua língua usada pelos franceses, que detestam usar palavras em inglês, desaparece ao notarmos que o termo em inglês é confuso. Para quem aprendeu fotografia em inglês, o termo *key light* designa duas coisas diferentes: tanto pode ser o refletor de ataque da cena quanto a luz desse mesmo refletor quando medida perto do ator. Diz-se (em inglês) "Onde você colocou o seu *key light?"*. Nesse caso, não se está perguntando ao fotógrafo onde ele colocou o refletor de ataque, e sim onde ele mediu a luz que vai lhe indicar o diafragma a ser colocado na câmera. Sem reler já me parece confuso. Vamos reler, então. Sim. É confuso, mas não é culpa minha. É culpa deles, americanos, por usarem um único termo para duas coisas diferentes. Façamos como os franceses. Chamemos o refletor de ataque de ataque e a intensidade do ataque, na altura do ator, de *key light*.

Vou dar dois exemplos do uso do termo para que fique claro o que chamaremos de *key light*.

O primeiro exemplo é apenas uma descrição da ação de medir a luz. Você coloca um refletor. Vai até onde está o ator. Mede a luz. Volta para a câmera, coloca o diafragma indicado e roda. A exposição

correta está onde está o ator. É o *key light. É* a história do "É ele, Botelho!".

Botelho era um fotógrafo do tempo em que ainda não existia fotômetro no Brasil.[47] Nessa época, para decidir qual diafragma se colocaria na câmera, usava-se o método do certo ou errado. É mais ou menos igual às instruções de filme para amador que vêm estampadas na caixinha do filme, aquela tabelinha com uns desenhinhos de sol, sombra e tempo encoberto. Dessa mesma maneira, depois de muito experimentar, os fotógrafos faziam uma tabela parecida. Seguindo o resultado dos testes feitos, acabavam descobrindo que, para filmar com sol era bom usar tal diafragma; tempo encoberto, tal outro. Para o filme que usavam, nos exteriores com sol, sempre dava o diafragma 5.6. Botelho inovou. Mandou vir da Inglaterra o primeiro fotômetro do Brasil. Chegada a maravilha, entregou o fotômetro para o assistente e mandou que ele fosse medir a luz. Era um dia de sol. O assistente foi até onde estava o ator, sacou a tampa do fotômetro, olhou o resultado e gritou: "É ele, Botelho!" Era, era ele mesmo. Era o mesmo 5.6 que dava sempre que fazia sol. Naquela hora, naquele lugar, com aquele sol, sempre dava e daria 5.6, com ou sem fotômetro. Era o *key light.* E o *key light* da cena estava onde deveria estar: no ator principal.

Mas *"de pronto, existe una outra possibilidad",* como diria Hector Babenco, depois de passar horas marcando um plano e mudar de idéia.

O key light não está sempre, necessariamente, atrelado ao ator. Pode estar em outro lugar, como mostra esse segundo exemplo de como e onde se pode medir a luz.

Essa outra maneira de medir *o key light* foi vista no *Último tango em Paris,* de maneira, digamos, brilhante. No caso, temos *o key light* num lugar e o ator em outro. E não se pode dizer que seja um ator qualquer, é Marlon Brando. Brando está encostado no umbral de

---

[47] O Botelho dessa história deve ser o Paulino Botelho, citado por Carlos Ebert na sua *Pequena história der Cinematografia no Brasil,* publicada na página da ABC (Internet), como "um dos diretores de fotografia brasileiros dessa época (1900-1930)".

uma porta, fumando, monologando, e sem um pingo de luz a lhe cair na testa. *O key light* está lá atrás, brilhante, numa parede de cor "uterina". Resultado: uma belíssima e colorida silhueta do ator. A escolha do fotógrafo, Vittorio Storaro, foi iluminar o fundo e não o ator. Para conseguir isso, mediu a luz que iluminava a parede, lá no fundo do quadro, e impediu que qualquer outra luz tocasse o ator. Não mediu a luz no ator, e sim a luz que iluminava a parede. Filmou a cena com o diafragma que dava a boa exposição naquele lu- gar. Quer dizer, mediu seu *key light* na parede, longe do ator, e usou essa medição para decidir qual diafragma colocar na câmera. Se tivesse medido a luz na altura em que estava o ator, teria outra imagem. Nesse caso, teria o ator pessimamente iluminado, pois não haveria colocado nenhuma luz nele, e a parede lá atrás teria ficado "estourada", branca, perdendo completamente a cor. Isso seria um erro, pois assim não teria medido o *key light* em nenhum lugar e teria exposto o filme de forma errada.

Mesmo depois de dar esses dois exemplos, ainda não sinto que a idéia de *key light* tenha ficado clara. Para acabar com essa confusão, acho que seria melhor usar outro termo. Talvez um termo que descrevesse em si o que é a ação de medir a luz. Podemos pensar de outra maneira, em outra língua. Em português. Ao iluminar uma cena, pergunte-se onde está a exposição correta. A *exposição correta* é o lugar do quadro em que você deseja ter o filme bem exposto e a imagem visível. Se você quer que ela, a exposição correta... (Sim, a exposição correta e o *key light* são como Ivan e João, a mesma pessoa, com o mesmo nome, em outra língua, mesmo sem saber. Ivan é Juan, que, é claro, é João. Seja isso em russo ou em português. Como eram o tzar, o *kaiser* e o xá, todos aspirantes a serem césares, como o César original, o imperador romano. O latim já foi a língua franca; então, temos autoridade, nós, latinos, romanos, europeus, franceses e brasileiros, quer dizer, nós, portugueses, para usar uma língua mais clara e evidente que o inglês. Inglês este que foi uma língua bárbara, naquele tempo em que o latim era o inglês daquela época, César

era César e a Lusitânia era o País da Luz. "Da luz" não como Paris, a Cidade Luz, farol cultural do mundo, mas sim como um lugar muito claro, brilhante, iluminado. Lusitânia, país da luz. Foi de lá que viemos. E é para lá que nós, fotógrafos, continuaremos a olhar: para a luz.) Sim, então, se você quer que ela, a exposição correta, esteja no ator, ótimo! Vá lá, meça, diafragme e filme. Se, ao contrário, você quer que a sua exposição correta esteja em outra área, *idem,* meça a luz nessa área e filme. É assim nos casos de silhuetas ou penumbras, em que o ator está iluminado por estar na frente de uma alta-luz (silhueta) ou quando se desloca entre uma exposição correta e outra (penumbra).

Em qualquer foto, sempre será necessário que haja luz em algum lugar e que essa luz chegue até o filme. Para se ter uma imagem, é inevitável que o assunto esteja iluminado e que essa luz seja correta-mente medida. Pouco importa que a área iluminada, onde está *o key light,* seja um ator, uma parede ou uma paisagem. Ela deve estar lá e ser identificada como o centro de interesse da imagem. Sem achar o lugar da exposição correta não saberemos que diafragma colocar na câmera e viveremos em pânico até sair o resultado, que não será obra sua, mas do acaso. Quando se filma num lugar onde não há luz suficiente para imprimir o filme, onde não existe exposição correta em lugar nenhum, não há efeito que salve o trabalho. O erro é definitivo, e a foto, como um todo, fica subexposta. No caso mais grave, tudo sai preto (na realidade, não sai tudo preto, mas um cinza vazado e sem vida, uma sopa), e não há copiagem, laboratório, reza ou simpatia que resolva. Só uma refilmagem. E, em geral, com outro fotógrafo no seu lugar.

Na verdade, nada mudou dos tempos do Botelho para cá. Hoje em dia, todo mundo tem o seu fotômetro. Temos, à nossa disposição, filmes rápidos e lentos e indicações precisas da sua sensibilidade; temos também laboratórios confiáveis e a possibilidade da *marcação de* luz ou de telecinagem depois de tudo pronto, mas, mesmo assim, de-vemos continuar a fazer uma tabelinha antes de qualquer filmagem.

Isso porque não existem *filme, laboratório ou fotômetro* abstratamente, e sim *um* filme para *uma* determinada revelação em função de *um* determinado fotômetro.

É verdade que os filmes saem de fábrica com uma indicação de "velocidade". Há os filmes rápidos (por volta de 400 ASA) e os lentos (de 100 ASA). Existem outros mais, mas pouco importa porque ninguém os usa. Essas indicações de fábrica são o que são, indicações que podem, ou não, corresponder à realidade. Em geral, os filmes rápidos não têm realmente a velocidade que a fábrica diz que têm, e é normal eles serem um pouco superexpostos, para se evitar surpresas desagradáveis. Por outro lado, há, pela parte dos laboratórios, uma revelação padrão, que é apenas isso, um *padrão* que eles tentam seguir e que, nós sabemos muito bem, nunca é alcançado. Sim, existem também as revelações especiais, como *puxar ou não-branquear o* filme, e essas também são coisas que usamos cada vez menos. Visto que os filmes são cada vez mais *telecinados,* ninguém se dá mais ao trabalho de mexer com laboratório (tratando-se de negativo, bem entendido. Já as cópias, os interpositivos e os internegativos, são cada vez mais manipulados para se conseguir *a* diferença. São os processos ENR, CCE, NEC, etc.). Além dessas duas variáveis, que são os filmes e os laboratórios, existe ainda uma terceira. É o fotômetro. Ele foi *calibrado* por uma fábrica que não tem nada em comum com as fábricas dos filmes nem com os laboratórios. De novo, há uma regulagem que não leva em conta nenhum dos outros dados. Filmes, fotômetros e laboratórios são três dados independentes que vão se juntar, pela primeira vez na vida, na sua mão. Só quando *você* estiver fotografando com o filme que *você* escolheu, quando estiver expondo com *o seu* fotômetro e revelando no laboratório que *lhe* pareceu o melhor, só então tudo estará sendo usado *junto* pela primeira vez. Por isso faz-se o *teste de key light.* É a única maneira de aferir as três coisas — filme, fotômetro e laboratório — *antes* de ir para *o set.* [48]

---

[48] Existe outro teste possível e até mais preciso. É com uma carta de cinza e não com gente. É mais preciso, mas fica menos na cabeça. "Filme uma carta de cinza-médio (18%) para determinar a *exposição normal*

É claro que essa é uma das "únicas" maneiras que existem de aferir fotômetro, filme e laboratório. Existem outras. Existem várias outras maneiras "únicas". Aliás, existem tantas maneiras "únicas" quanto existem fotógrafos. Cada fotógrafo tem a sua maneira única. É normal, cada um conseguiu bons resultados com a sua maneira única e se aferra a ela. Parece a história do paraíba que fala bem inglês, sem sotaque e, ciente de toda a dificuldade que teve para chegar até aí, acha que ninguém terá feito tanto esforço quanto ele. Fica então corrigindo a pronúncia de todo mundo, embora se dê conta que todos os que falam bem falam tão bem quanto ele (por terem estudado tanto quanto, é claro). Desse mesmo modo, existem também as diversas maneiras únicas de se medir a luz. Existe, inclusive, "*una única manera de exponer y sólo una*", mas isso vou deixar para o capítulo "Como medir a luz", lá na frente. Por enquanto, vamos admitir o que se segue, para poder seguir em frente.

O teste de *key light é* facílimo de ser feito e é definitivo para o fotógrafo. Com o resultado na mão, não há erro por ignorância ou acaso. Se houver erro, será o erro do julgamento artístico. Aquele erro decorrente do *seu* julgamento e da *sua* arte, e não aquele do acaso. Será, então, o erro inerente ao risco que aceitamos correr para conseguir um resultado que nunca ninguém tentou antes, aquele erro que vem da audácia das nossas

---

para o seu fotômetro, sua lente, seu filme e seu laboratório. (1) Use o filme escolhido com a iluminação apropriada. (2) Use uma iluminação difusa para iluminar o cinza-médio uniformemente. (3) Faça uma medição com o fotômetro de luz incidente usando o *disco plano* e apontando na direção da câmera. (4) Confirme a medição com o *spotmeter*. (5) Filme uma série de exposições, variando de um stop para cima a um stop para baixo (1/3 de diafragma a cada *take),* e anote tudo numa claquete. (6) Se tudo tiver sido feito corretamente, a exposição correta do cinza-médio no negativo deve dar a seguinte leitura (no densitômetro): vermelho .80, verde 1.20, azul 1.60. Para confirmar, adicione .70 ao D-Min (densidade mínima, ou *clear reading)* para conseguir a densidade do vermelho, do verde e do azul para cada exposição (1-super a 1-sub). As densidades D-Min variam um pouco de filme para filme. Por exemplo, o 5293 é aproximadamente vermelho .16, verde .56, azul .97. Então, a densidade do cinza 18% no negativo deve ficar por volta de vermelho .16 + .70 = .86, verde .56 + .70 = 1.26, azul .97 + .70 = 1.67. Esses dados lhe dirão qual é a exposição mais próxima da exposição normal. Peça ao laboratório para fazer uma copiagem, com marcação de luz, da carta de cinza-médio que você filmou. Verifique o RGB da marcação de luz para ver se está normal para um cinza-médio. Esse RGB deve ser o RGB de referência nas cenas filmadas nessas condições de luz. As densidades do cinza-médio 18% LAD *(Lab Aim Density)* deveriam ser: vermelho 1.09, verde 1.06, azul 1.04." Kodak Cinematography Workshop, Rio de Janeiro, 1998.

escolhas artísticas e que é bem-vindo, e não o da ignorância e da ingenuidade técnicas, que não vale a pena ser cometido.

O teste de *key light é* assim: ilumina-se um modelo com uma carta de cinza na mão. Ao fundo, como cenário, um pano preto ao lado de um branco; todos os dois com dobras, para haver relevo. Ilumina-se o suficiente para se obter um diafragma médio. O diafragma médio é o que está no meio, literalmente no meio do anel de diafragma. Se a lente tem de f.1.4 a f.22, o diafragma médio será f.5.6. Depois de iluminada, filma-se essa cena com todos os diafragmas existentes na lente, um de cada vez, tomando-se o cuidado de anotar, bem visível na cena, o diafragma que está sendo usado na tomada. Filmam-se todas essas cenas sem se mexer na luz, apenas trocando de diafragma. Desse modo, temos todas as respostas de exposição possíveis para *esse* filme, fotometrado com *esse* fotômetro e revelado *nesse* laboratório. O resultado da exposição correta estará no diafragma 5.6 (ou por volta dele, no caso de haver algum erro de velocidade do filme ou de revelação). É o *key light. O* resto é decorrente dele. Conforme o diafragma é fechado, aparecem os efeitos da subexposição. A imagem ficará mais escura à medida que o diafragma for sendo fechado, e teremos *o key light* -1, *-2,* -3, -4 (menos um, menos dois, menos três, menos quatro). Dessa maneira, a cada vez que formos iluminar uma cena, já saberemos, de antemão, que um ator que estiver numa zona de penumbra, de dois *stops* abaixo do *key light,* terá uma imagem igual àquela que conseguimos com o *key light* -2. Se ele estiver em uma zona de altíssima luz, um *key light* +4, já saberemos em que tipo de estouro ele vai se encontrar. Lendo assim, pode parecer complicado, mas na prática, seguindo os passos que descrevi acima, é de uma simplicidade cativante. Faz-se esse teste *antes* da filmagem e filma-se com a segurança necessária para fazer com a luz o que se quer.

Aqui, no capítulo que lida com a exposição de um filme, todos os assuntos anteriores convergiram. Como anteriormente usei exemplos que são, digamos, barrocos, posso voltar a eles sem que o leitor se perca. No caso do Cadillac e do Fusca, quando tivemos que enfiar

o primeiro na vaga do segundo, podemos dizer que o *key light* estava onde estava o motorista, no meio do carro. No caso do padre e do urso polar, o *key light* estaria na cara do padre, não estivesse ela empalidecendo à medida que o sangue se lhe esvaía. Nos dois exemplos, ilumina-se para se obter uma luz correta no assunto principal: a pele do ator. Sem entrar em sutilezas nem em discussões sobre arte, pode-se dizer que o fotógrafo, ao iluminar uma cena, coloca uma quantidade de luz sobre o ator e mede essa quantidade de luz com um fotômetro. O diafragma que o fotômetro indicar será colocado na câmera. Essa luz, medida na altura do ator, é chamada de *key light. É* a medida da exposição correta do filme, que dará uma boa leitura da pele de uma pessoa média. Como o filme é de fabricação americana, a pessoa média é loura, de olhos azuis. É sempre necessário fazer uma pequena adaptação para os morenos e uma grande para os negros. Partes da imagem fora dessa área assim iluminadas, quando estiverem com menos luz, estarão em subexposição. As áreas que tiverem um nível de luz acima do *key light* estarão em superexposição. Sempre, em fotografia, haverá áreas de super e de subexposição. É isso que dá relevo e contraste à fotografia. É pela sombra causada pela subexposição que vemos o relevo. Igualmente, é no contraluz, que está muito acima do *key light,* em superexposição, que aparecerá a alta-luz que desenhará os contornos. Fotografia é isso — contraste.

O grande timoneiro, os logaritmos e o 2 x 2

Se você fugiu do curso científico por causa dos logaritmos, das progressões geométricas e dos gráficos x/y, fuja daqui também; porém, mesmo que você tenha feito apenas as letras, as humanidades, ainda assim é possível entender as três ou quatro operações matemáticas necessárias para lidar com os filtros e com os diafragmas e as poucas reações químicas indispensáveis para dialogar com os laboratórios.

Por isso vou fazer, aqui e agora, um pequeno dicionário técnico para uso dos iniciantes: cada vez que se abre o diafragma de um ponto, de 4 para 2.8, por exemplo, dobra-se a quantidade de luz que chega ao filme. Diafragmas são calculados para funcionar em progressão geométrica de razão dois. Assim, tudo em fotografia deve ser pensado em "duas vezes dois" (2 x 2). Quando se fala de um contraste de 1 para 4, está-se dizendo que a luz do ataque é, por exemplo, 5.6, e a da compensação é 2.8 (dois diafragmas abaixo do 5.6). Isso é tudo muito enfadonho, mas não é nada complicado. Sempre que você ler alguma coisa sobre quantidade de luz, pense em duas vezes dois. A diferença entre a quantidade de luz do ataque e aquela da compensação será a quantidade de vezes que você tiver que multiplicar dois por dois. Por exemplo, quando o contraste for de 1 para 8, a diferença entre a luz principal e aquela da compensação será de três diafragmas, 8 é igual a dois ao cubo, que é 2 x 2 x 2, que é dois vezes dois, três vezes. Então, isso será equivalente a três vezes mais luz de um lado da cara do que do outro, ou, como diria o fotógrafo mineiro: "Eta, trem doido!".

O que se seguiu à proposta do pequeno dicionário técnico acima foi uma tentativa de popularização do que deveria ter se seguido. Se fosse para ser sério, eis o que deveria ter se seguido: "Diafragmas são calculados para funcionar em progressão geométrica de razão dois, progressão essa que se expressa, matematicamente, em logaritmos de base dois (log 2), o que significa que cada acréscimo é feito multiplicando-se o número anterior por dois". No *Cinematography,* de J. Kris Malkiewicz, citado em outros momentos deste livro, encontrei a melhor ilustração para entender isso aí em cima, que é como funcionam a luz, os diafragmas e os gráficos em log 2:

> A luz é medida em logaritmos porque ela, naturalmente, aumenta dessa maneira. Imagine que você comece a iluminar uma cena com uma lâmpada e depois acenda mais uma lâmpada igual à primeira. É claro que a intensidade da luz vai aumentar (dobrar). Para aumentar de novo na *mesma* proporção, você terá que acender agora mais *duas* lâmpadas [...]

Na próxima, quatro, oito, dezesseis, trinta e dois, etc., sempre duas vezes o valor anterior, ou seja, log *2* (logaritmo de um número na base dois).

Mas, como sempre, com o tempo a gente se acostuma, e, neste caso, passa a raciocinar em progressões geométricas de razão dois. Basta lembrar-se que tudo *é duas vezes dois,* para mais ou para menos. Ao se abrir um *stop,* têm-se duas vezes mais luz do que antes, ou então, ao se fechar, duas vezes menos. Assim, um filme de 400 ASA tem duas vezes mais sensibilidade do que um filme de *200* ASA, o que proporciona o ganho de um *stop* (200 x 2 = 400) e a possibilidade de filmar onde não se podia antes. Nas velocidades de câmera, dá-se o mesmo: *48* fps (*frames per second,* quadros por segundo) são o dobro de 24 fps, ou seja, duas vezes *menos* luz. (Lembre-se que a câmera agora está rodando *mais* rápido, logo estará chegando *menos* luz até o filme.) Então, é preciso abrir *um* diafragma (cada vez que se multiplica — ou se divide por dois —, e 24 é igual a 48 dividido por 2*,* abre-se — ou fecha-se — um diaf). Com as outras velocidades se dará o mesmo, com 96 fps, abrem-se dois diafragmas (ou seja: um diaf para os 48 fps, *24 x 2* = 48*,* e mais um diaf para os 96 fps, 48 x 2 = 96). Se fossem 192 fps, abrir-se-iam três diafs (24 x 2 x 2 x 2), etc., etc., etc. Vamos lá, leia tudo de novo, nem é nada tão complicado assim.

Tudo bem, não deu para entender nada, não é mesmo? Você tem toda razão, eu já esperava por isso. Eu mesmo, que estou aqui tentando mostrar quanto isso é fácil e evidente, de vez em quando esqueço tudo e tenho que começar de novo. Sem falar nas horas que passo contando nos dedos quantas vezes multipliquei ou dividi a exposição por dois, para poder resolver qual é o diafragma correto (Pola, dois *stops,* 96 quadros, mais dois *stops.* "Abre quatro", grita-se para o assistente de câmera, que está lá do seu lado, contando nos dedos: x 2, um, x 2, dois, x 2, três, x 2, quatro. "O.k., abrindo quatro *stops!',* confirma o assistente). É isso mesmo, *ninguém sabe tudo, ninguém não sabe nada,* e não adianta dizer que existem computadores e regulagens de fotômetros para resolver esses problemas, fotógrafos se afeiçoam a

filmes específicos, não confiam em máquinas nem em computadores e só se sentem seguros quando estão expondo aquele filme que amam e que conhecem tão bem. Sempre foi assim. Ao entrar como estagiário no *Última Hora,* eu ouvia os veteranos resmungando, como se rezassem, cada vez que saíam para uma reportagem: "Sol, 500 com 11". Essa era a exposição correta do Tri-X para um exterior/dia/sol. Foto-grafia é ciência, mas nem sempre, e nem tanto. Nosso consolo é a história do grande almirante que, cada vez que ia entrar numa bata-lha naval, tinha que pegar um papelinho no bolso para se lembrar: "Bombordo, esquerda. Boreste, direita".

Uma curva, característica, e a química da coisa

Isso tudo que tentei explicar antes com imagens (Cadillacs e Fuscas), metáforas (padres, ursos e sangue) e palavras (padres e Cadillacs, ursos e Fuscas, e sangue) tem uma explicação científica. A ciência chama-se sensitometria, e sua aplicação mais corrente é a *curva característica.* Não vou me alongar sobre esse assunto por duas razões: a primeira é que existem muito mais livros sobre isso do que eu seria capaz de me lembrar, [49] e esse é um assunto ao mesmo tempo muito técnico e árido (essa é a segunda razão).

A sensitometria é *a medida da sensibilidade das emulsões fotográficas.* Embora à primeira vista isso pareça um pouco complicado, porque envolve matemática, física e química, na prática é razoavelmente simples. É o seguinte: cada vez que um filme é exposto à luz, ele fica mais ou menos preto, branco e cinza. Se você souber a quantidade de luz que usou para ter tal preto, tal branco e tal cinza poderá dizer que aquele filme, com aquela quantidade de luz e com aquela revelação,

---

[49] *Terminologie et notions élémentaires de sensitométrie* (Mortsel: Bélgica, Gevaert-Agfa N.V., s/d); *Your Dailier Chofre* (Studio City: Gamma & Density Co., Inc., 1995); J. Kris Malkiewicz, *Cinematography* (Nova York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973).

terá sempre aquele resultado. Essa relação entre a quantidade de luz e o resultado sobre o filme pode ser traduzida por um gráfico que é conhecido como *curva característica* (ou *curva gama/tempo,* ou *curva D /logE).* Essa curva característica é a visualização cartesiana da relação entre a luz e o seu resultado sobre o filme. Dizemos que um raciocínio é cartesiano quando, primeiro, separamos os dados que influenciam um fenômeno e, depois, comparamos esses dados. Neste caso, os dois dados que influenciam a sensibilidade de um filme são: a exposição (E), ou seja, quantidade de luz a que foi exposto o filme (luz/ seg.), e quanto esse filme ficou "impressionado" por essa luz (a densidade, D). A curva característica é o gráfico resultante desses dois dados, quando se coloca a exposição num eixo e a densidade no outro.

Para realizar uma curva característica, você pega o negativo que quer testar e o sensibiliza, com exposições cada vez maiores, num aparelho chamado sensitômetro. Anota cada uma das exposições usadas e coloca esses dados sobre uma linha (eixo horizontal). Depois de revelado o filme, medem-se então as densidades resultantes dessas exposições (com um outro aparelho chamado densitômetro) e anota-se o resultado numa linha vertical (eixo vertical). A cada exposição no eixo horizontal corresponderá uma densidade no eixo vertical. Ligando-se todos esses pontos, como num daqueles jogos do caderno infantil do jornal de domingo, aparecerá um desenho que se assemelha a uma escada rolante vista de perfil, com a parte central formando uma reta e as partes altas e baixas ligeiramente encurvadas. Uma escada rolante de perfil???!!! Sim, reconheço que, nesse caso, seria mais fácil fazer um desenho do que tentar descrever um gráfico, mas, enfim... Esse gráfico é útil nos dois extremos da fotografia: fotógrafos e laboratório.

A curva característica serve para o laboratório saber se a sua revelação está sendo regular, estável e confiável. Ser regular, estável e confiável é o mínimo que se pede de um laboratório. Se, a cada nova revelação de um mesmo tipo de negativo, o resultado da curva característica for o mesmo, quer dizer, se o desenho da curva tiver o

mesmo ângulo de inclinação,[50] o mesmo comprimento e a mesma relação entre exposição e densidade, o laboratório será confiável (por ter uma regularidade química), e os fotógrafos confiarão nele, por manter uma certa consistência.

Por outro lado, os fotógrafos podem avaliar o contraste do filme apenas dando uma olhada nesse gráfico (filmes de contraste normal têm a parte reta da curva inclinada a, mais ou menos, 45⁰). [51] Os fotógrafos também podem saber, olhando o gráfico, se o filme está vencido ou não (se a parte baixa da curva, *o véu de base,* estiver muito descolada do eixo horizontal, o filme estará vencido). Podem também controlar a regularidade das revelações feitas pelo laboratório: quando as curvas feitas em dias diferentes forem iguais, a revelação terá sido igual. A latitude de pose do filme também está lá no gráfico (a quantidade de *stops* contidos na parte reta indicará a latitude do filme; filmes de velocidade média -100 ASA — contêm mais ou menos sete *stops* na parte reta da curva). Finalmente, pode-se calcular a sensibilidade real do filme (o centro da parte reta da curva deve corresponder à quantidade de luz indicada pelo fabricante), e isso foi o tanto que consegui ser sucinto e claro sobre esse assunto. "Não é nada, não é nada, não é nada mesmo." [52]

---

[50] Essa inclinação é o que chamamos de *gama. O* gama da revelação de um filme é a tangente do ângulo de inclinação da "parte reta" da curva característica em relação ao eixo horizontal. Essa curva, como já era de se esperar, não é curva nenhuma, visto que tem, dentro dela, uma parte reta. Essa curva-reta tem, na parte de baixo, *o pé,* e no alto, *o ombro (pied e épaule,* na linguagem técnica francesa, ou parte baixa e parte alta da curva, em português, ou *toe e shoulder,* em inglês). Essas partes curvas da reta indicam que, a partir desse momento, o filme não fica mais preto (lembre-se de que os filmes são negativos), mesmo se adicionarmos mais luz; nem simetricamente mais branco, se não chegar mais nenhuma luz até ele. Sinto muito, é assim que as coisas são!

[51] Diz-se também que tem um gama de 0.7 até 1, ao passo que os filmes rápidos ou aqueles que foram puxados ficarão com a parte reta da curva mais na vertical, gama de 1.5 até 10.

[52] A frase inteira ("O salário mínimo subiu cinco centavos. Não é nada, não é nada, não é nada mesmo.") é do autor do prefácio deste livro, o Magnífico Reitor da Universidade do Méier, Sr. Milton Fernandes. Esse é o verdadeiro nome do Millôr Fernandes, Milton. Sua certidão de nascimento foi escrita a mão, por algum escrivão artista que, de tanto enfeitar a caligrafia, fez o traço do *t* parecer um acento circunflexo sobre o *o*, transformando assim o *t* em um segundo *l.* Isso, é claro, além de o *n* dele ser muito parecido com um *r.* Foi assim que o Milton virou Millôr. Há males que vêm para bem. "Millôr", em catalão, quer dizer "melhor". Assim, quando lançam um livro novo do Millôr em Barcelona, é o maior sucesso. A publicidade anuncia: *"Este es el último libro do Millôr Fernandes",* que, traduzindo, quer dizer "Este último livro do Fernandes é o melhor". Ou talvez "Este é o último livro do melhor dos Fernandes". Por aí.

Na prática, os laboratórios vão se guiar exclusivamente pela sensitometria, enquanto os fotógrafos só a utilizarão, como se fosse um vocabulário, para se comunicar com os laboratórios. Ficar pensando obsessivamente em gama, parte alta e parte baixa da curva, enquanto se está filmando não é muito aconselhável, e muitos fotógrafos serão mais viscerais e dirão que expõem seus filmes no sentimento. [53]

Quanto à química da revelação do negativo e às mudanças que se podem conseguir nesse estágio, eu, por ter tentado ser químico, não recomendo a ninguém intervir no trabalho do laboratório, fazendo-o mudar cores e contrastes. Por ser temente à química, acho que a revelação do negativo deve ser feita da maneira mais estável e aferível possível. Processos e controles de laboratório são o que são: controles e processos que devem apenas ser regulares e confiáveis. Mexer com a química nesse estágio (revelação do negativo) parece-me uma temeridade. Mexer em outros estágios, ou seja, nas cópias ou na feitura dos internegativos, é claro que é válido e tem dado bons resultados. Sobretudo porque o negativo original estará preservado e sempre se poderá voltar a ele, para começar tudo de novo.

Tendo estudado química, não sei o que as pessoas que não tiveram essa formação são capazes de entender sobre os seus mecanismos. O único paralelo que consigo fazer, para alguém suspeitar do que trata a matéria, é a cozinha. Sem brincadeira. Na química, como na boa cozinha, tudo tem influência no resultado final. Temperatura e quantidade; a maneira com que os ingredientes foram misturados e a que temperatura foi feita essa mistura, como ela foi agitada, e se foi em grãos, pedras ou pó que os ingredientes foram adicionados; se a agitação foi constante, alternada, forte ou fraca; se começou com uma temperatura e terminou com outra; etc.; etc. Todos esses dados influenciam

---

Tanto Almendros quanto Caleb Deschanel ou Jean Rouch falam de *gut feeling*. É claro que Rouch chama por outro nome. Rouch fala que "sente quando tudo vai bem"; já o Almendros diz que ilumina a olho e que só usa o fotômetro para tomar uma medida, aquela do lugar do qual ele quer saber o diafragma correto, para aquela cena. *Ver também a nota 54.*

a culinária e o processo de revelação dos negativos, e mantê-los sob controle é uma tarefa delicada. Por isso eu temo pelas interferências dos fotógrafos nos processos de revelação dos negativos originais. Sei que os técnicos de laboratório passam a vida lutando para fazer sempre igual, o mais igual possível, o que deve ser sempre feito sempre igual para sempre. É essa a preocupação fundamental dos laboratoristas — a constância, a repetição, o sempre igual. Para os fotógrafos, é vantajoso cultivar tanto a constância quanto a regularidade dos laboratórios. Só a constância e a regularidade permitem que duas imagens que foram filmadas com meses de diferença apareçam na tela como um único momento de uma mesma história. A continuidade da fotografia depende da consistência do laboratório.

A relação de contraste e a intensidade da compensação

Dos termos cabalísticos da fotografia, *relação de contraste é* o mais usado. Ouve-se sempre algum fotógrafo dizer cheio de orgulho: "Fiz uma relação de contraste". Como definir essas palavras mágicas e acabar com o mistério? Acho que, de novo, a lua sabe. Sobretudo a meia-lua. A relação de contraste da meia-lua é de 1 para o infinito! 1:infinito! Pânico! Mistério! Suspense! O que quer dizer isso?!

Essa formulação esotérica só quer dizer uma coisa: de um lado da cara da lua há luz; do outro, não. É isso a relação de contraste, é a diferença entre a luz do lado iluminado e a luz, ou pouca luz, do lado da sombra. A relação entre luz e sombra é a telação de contraste. No caso da meia-lua, como só temos um sol, e ele só ilumina um lado da lua, temos apenas esse lado iluminado. Sem nenhum segundo solzinho para iluminar o outro lado, esse fica assim no escuro. Sem luz nenhuma. Breu total. Para expressar isso em números, podemos dizer que, de um lado do assunto, temos uma quantidade de luz que é uma unidade, 1. Como se fosse um sol. Do outro lado, temos uma fração

dessa unidade. Poderíamos ter, por exemplo, meio sol (nesse caso teríamos uma relação de contraste de 1 para 2, que se expressa, numericamente, por 1:2). Poderíamos ter também um quarto de sol (1 para 4, 1:4) ou mesmo sol nenhum (1 para o infinito, 1:00). Esse é o caso da lua quando ela se encontra em meia-lua. Ela tem, então, um sol de um lado e uma fração dessa quantidade de luz do outro, ou seja, um sol dividido pelo infinito. Sol nenhum. É aquela luz que não vem de fonte nenhuma, a não-luz que vem do espaço profundo. O breu. O preto. *O swartz* total. 1 para o infinito.

Essa relação de luz que se caracteriza por ter de um lado luz e do outro luz nenhuma, é a relação de contraste mais fácil de fazer: coloca-se um refletor de um lado e nada do outro. É fácil, mas não é muito bonito. Fica o ator com meia cara iluminada e meia cara na sombra. O lado que está na sombra desaparece na escuridão e se confunde com tudo que é preto e que está bem atrás dele. Igual à meia-lua, onde só vemos o lado iluminado, ficando o resto tão escuro que até esquecemos que existe. Imagine isso na cara de um ator. É meio trabalho de interpretação jogado fora. Atores não gostam de trabalhar no escuro. Nem meio no escuro. Diretores também não gostam de não ver seus atores. Ninguém gosta disso, nem o público. Para não acontecer isso, iluminamos as sombras. É a luz da compensação. Mas quanta luz? Quanta luz se deve botar nas sombras? Qual a intensidade da compensação? Que força deve ter aquela luz da qual depende a relação de contraste? Ora, deve-se ter a quantidade de luz que se quiser. Muita ou pouca, ou muito pouca, ou nenhuma, desde que fique bonita. Mesmo que seja "infinito para um", preto de um lado, branco do outro, não há regra definitiva, só arte. Aqui estão toda a liberdade e também todas as prerrogativas do fotógrafo. O que se vê ou não nas sombras é sua escolha. É na relação entre a luz e a sombra que reside toda a beleza e a sutileza da fotografia. Essa relação entre luz e sombra é a relação de contraste.

É uma liberdade, mas uma liberdade estritamente vigiada. Vigiada por todos os que vão ver um filme — no sentido de procurar nele a

beleza — e pelo próprio fotógrafo — no sentido de criar a beleza. Depois de escolhida a relação de contraste, o fotógrafo não pode mais deixá-la ao acaso. É dele a escolha e o controle. Cada um dos dois, escolha e controle, se faz de um modo, mas é preciso saber fazer e exercer os dois, a escolha e o controle.

Primeiro vamos ver como se escolhe a relação de contraste. Depois, como manter a relação de contraste escolhida sob controle.

Existem normas para se utilizar mais ou menos contraste numa fotografia. Filmes *noir* são feitos com alto-contraste. É evidente, *noir,* em francês, são as sombras pretas. Do outro lado do espectro estão as fotos de moda. Às vezes elas não têm contraste nenhum. É a foto em *high key,* em que quase tudo fica branco. Sobram para se ver apenas os olhos, os cabelos e a boca da modelo. As comédias também têm um código: são feitas com pouco contraste. Primeiro, porque não seria agradável ver gente fazendo graça com o clima pesado resultante das sombras profundas. Segundo, porque é mais fácil e rápido fazer uma fotografia chapada, sem contraste, como dizem os iluminadores de televisão. E como ninguém vai ver comédia para ver efeitos de luz e sombra, faz-se só o que é necessário para que os atores sejam vistos. E pronto. É a mesma coisa com a luz das novelas. Luz por todo lado, para todos e para tudo. Ninguém é obrigado a seguir esses códigos, e seria possível fazer um filme *noir* com pouco contraste. Seria então um filme *noir* sem o *noir*. Nunca se viu nada assim, mas nada impede um fotógrafo de tentar. O diretor talvez o impeça.

Entre os extremos das sombras do *noir e da* falta delas na comédia, existe um grande espaço para se atuar. Se a questão de as sombras ficarem mais ou menos claras pode parecer de uma sutileza inalcançável para o público, para os fotógrafos, ela é a diferença entre vida e morte. Existem fotógrafos que antes de começar um filme resolvem que usarão uma certa relação de contraste que eles acham, com certeza, ser muito importante, e darão a vida por isso. Depois de resolverem qual contraste usarão, dedicam-se a fazê-lo durante todo o filme, e agem como se isso fosse a coisa mais importante do mundo.

É importante, mas não acho necessário exagerar. Qualquer fotógrafo veterano lhe dirá que se guia pelo instinto e que só se preocupa em manter uma relação de contraste rigorosa no meio de uma mesma seqüência. O comportamento clássico é fotografar tudo com, digamos, quatro vezes menos luz (dois diafragmas abaixo) nas sombras do que na área iluminada. Para quem gosta de números, esse contraste é chamado de 1:4, um por quatro.

Já que entramos pelo caminho mais complicado, vamos logo até o fim, para poder reemergir e voltar a falar como gente. Faltou um detalhe importante: como medir essas luzes? Como medir a relação entre o ataque e a compensação? À primeira vista, parece simples. Bastaria medir uma luz de cada vez e teríamos a medida de cada uma das duas luzes que determinam a relação de contraste, aquela do ataque e a da compensação. Assim, acender-se-ia (epa!) o ataque e medi-lo-íamos (ai!). No exemplo acima, essa medição daria 5.6, e essa seria a luz *unitária, o* 1 da relação de contraste. Depois, apagaríamos o ataque, acenderíamos a compensação e dosaríamos a luz até chegarmos ao nível pretendido: dois *stops* abaixo do 1. Quando chegássemos aos 2.8, a iluminação estaria pronta, e a relação de contraste seria 1 por 4 (1:4). E, portanto, não é assim. Quando medimos a compensação, ela é o que é, porque estamos medindo apenas a área da sombra, e nessa área nenhuma outra luz interfere na medição feita pelo fotômetro. Mas quando medimos o ataque *junto* com a compensação, estamos medindo o ataque *mais a* compensação, visto que a luz que ilumina a sombra ilumina também a área que já estava iluminada pelo ataque. É claro que existe uma maneira precisa de calcular tudo isso, [54] e, no entanto, ninguém leva nada disso em conta. Levar em conta o acréscimo de luz da compensação no ataque é irrelevante. É irrelevante porque, com pouca luz na compensação

---

[54] "[...] dessa maneira, se o ataque sozinho for de 250 *foot-candler e* a compensação de 125 *foot-candles, a* relação de contraste não é 1:2 e sim 1:3. Isso acontece porque tanto o ataque quanto a compensação iluminam o lado do ataque. A sua soma é de 375 *foot-candler*. A compensação, sozinha, ilumina *as* sombras com 125 *foot-candler,* fazendo uma relação de 375 para 125, ou seja, 1:3 [...]" Do livro de J. Kris Malkiewickz, *op. cit.*

haverá pouca interferência no ataque. De qualquer maneira, ao se tomar a medida final de luz, o fotômetro do tipo luz incidente computará o acréscimo de luz da compensação no ataque e nos dará o diafragma certo; ou, se a regulagem da luz for feita com um fotômetro *spotmeter,* aquele que mede a luz refletida, bastará regular a intensidade do ataque e da compensação para chegar à relação de contraste desejada. Ao mesmo tempo, se a compensação for muito forte, como é o caso nas relações de contraste 1 para 2 ou 1 para 3, então haverá tanta luz sobrando por todo lado e tão pouco a se falar de fotografia, que nem vale a pena pensar no caso.

Na prática, o que fazemos é medir a luz do ataque e a da compensação, separadamente, e manter essa relação de contraste durante toda a seqüência. A fotografia não é uma ciência exata. É, mas pouco importa. Navegamos entre a arte e a ciência, e é aí que gostamos de viver. Onde nos interessa sermos exatos, somos, onde vamos pelo coração, assim nos deixamos levar. [55] O caso da relação de contraste é um desses casos do coração, em que não queremos ouvir nenhuma recomendação. Medimos mais ou menos o que vemos, avaliamos no olho e na arte, julgamos no fotômetro e na técnica, e colocamos o diafragma que nos dá na veneta. Mas como escolher o diafragma que nos dá na veneta? O teste de *key light* serve exatamente para isso. Para julgarmos pela memória visual, pelo gosto e pela arte, pela ciência e com técnica, o que queremos ver na tela. Funciona assim: ao vermos o resultado do teste de *key light* em projeção, passamos a conhecer todos os efeitos que serão causados pela super ou pela subexposição. Na subexposição estará a resposta para a relação de contraste. Basta nos lembrarmos, visualmente,

---

[55] Em suma, o *gut feeling* consiste no seguinte: quando já se filmou muito, durante um curto período de tempo, tem-se a sensação de que se sabe como o filme vai reagir, mesmo sem usar o fotômetro. Depois de algumas semanas filmando um longa-metragem, sem parar um único dia, o fotógrafo adquire a segurança que é decorrente da repetição do ato diário de filmar. Por ter se acostumado a ver o resultado do tipo de iluminação que ele tem feito, o fotógrafo passa a antecipar o resultado que a luz terá sobre o filme, mesmo que o fotômetro ou *o vídeo-assist* digam o contrário. Ele já viu tantas vezes o resultado dessa mesma luz nos copiões que é capaz de sentir mesmo sem ver. É a luz da experiência imediata.

de como era uma sombra causada por dois diafragmas a menos e teremos uma relação de 1 para 4. Três diafragmas, ou seja, a sombra do *key light* 3, e teremos 1 para 8. E assim por diante e assim etc., etc., etc.

E chega. Para quem já sabe de tudo e não precisa de mais nada, isso não servirá para nada. Para quem não sabe de nada e não pode ficar por aí perguntando tudo para todo mundo, isso dará uma idéia de tudo que se deve saber. E é para isso que serve este livro: para iniciar aqueles que não sabem de nada e querem saber de tudo: aqui encontrarão um pouco de tudo. Ao mesmo tempo, aqueles que já sabem de tudo e acham que não precisam de mais nada, lendo este livro se darão conta que não são os únicos a saber de tudo. Aqueles encontrarão aqui uma idéia de tudo que não sabem. Estes ouvirão um eco de tudo que já sabem, mas precisam saber que não são os únicos a saber. Este é um livro para assistentes de câmera que têm algumas lacunas na sua formação e para os fotógrafos veteranos que, como eu, nunca terão a possibilidade de ver trabalharem os seus pares, visto que um de nós dois será sempre suficiente para fazer o trabalho todo.

Desculpem-me esse ar de enfado e desesperança. Espero que isso não dê uma idéia errada sobre este livro. Eu já disse até aqui, em pelo menos três ocasiões diferentes, que alguma coisa era chata. Primeiro, foram chatos os refletores e os filtros. Agora, é a relação de contraste que é chata. Não, não é o assunto que é chato em si, senão eu não estaria escrevendo sobre ele. O que é chato é a aura que cerca certos assuntos. Assim como os filtros "misteriosos" e a conversinha sobre tipos de refletor, o que é chato é ter que agüentar as conversas sobre coisas que não fazemos e que sabemos que ninguém faz. Falar sobre a "relação de contraste que fiz" como se esse fosse um ato de heroísmo ou um saber esotérico é uma conversa tão falsa quanto vã. A relação de contraste em si é muito pouco como conceito artístico para criar uma imagem, e todos sabemos que, na realidade, ela só é relevante à beira do precipício, na solidão e na queda. Fazer qualquer relação de contraste que não esteja à beira de fazer tudo desaparecer nas sombras não é nada demais. Iluminar a 1 por 2, 1 por 3, 1 por 4 *não é* dizer nada. É só a rotina. E o trabalho.

O perigo está no limite. Até 1 por 8 pode-se estar seguro de que alguma coisa há de aparecer nas sombras. São só três diafragmas abaixo do *key light*, e não tem nada demais expor assim. O problema é para além daqui. Também não é problema fotografar filmes *noir,* nos quais não faz diferença o que aparece ou não aparece nas sombras. Isso qualquer um faz, e é o que fazem todos os fotógrafos iniciantes achando que estão radicalizando. O problema está em quando se quer sentir, num átimo, o que se esconde atrás das sombras, e manobrar naquela área do ver ou não ver. Eis aqui um exemplo, negativo, do que estou falando. *Tieta do agreste, o* filme, se não é bom tem pelo menos uma cena antológica. Marília Pêra (Perpétua) faz uma confissão emocionante à irmã, Tieta (Sônia Braga). Marília se descabela, chora, se emociona, e só vemos isso pela metade. Metade do seu rosto está mergulhado em sombras densas demais. Culpa minha. Não era isso que eu queria. Queria que fosse dramático, mas nem tanto. Foi assim que aconteceu: a cena começava com Marília ajoelhada. Até aí tudo ia bem, e havia luz suficiente para ver os dois lados do rosto da atriz. De um lado, luz no *key light,* normal, bem exposta, visível. Do outro lado, uma compensaçãozinha de nada, muito fraca, vinda de baixo, era suficiente para fazer ver a outra metade da face da atriz, que estava na sombra. Aí, passei da conta. Quando Marília se levantou, a distância do seu rosto até a fonte de luz aumentou. Com esse acréscimo de distância, a intensidade da compensação diminuiu, e a luz parou de causar efeito. Esse aumento da distância, acrescido do fato de que o próprio ombro da atriz fazia sombra no seu rosto, foi o bastante para que metade da face desaparecesse nas sombras. Eu vi. Senti o perigo. Teria corrigido e feito uma segunda tomada, mas não deu. O diretor gostou tanto, a atriz disse que nunca ia ficar melhor, e eu calei. Achava que ia, talvez, sabe-se lá, ficar preto, quem sabe, talvez, com sorte, não ficasse tão preto. Sabia que ia ficar preto, com certeza. Nenhuma dúvida. Talvez só meio preto. O olho! Talvez um brilho no olho. Aquela luz, incomensurável, haveria de aparecer. Resolvi contar com a ajuda do Senhor. Ele também achou que não dava.

Não deu. Ficou assim mesmo, meia cara preta. Está no filme. As pessoas gostam, mas não sabem que eu sei que está errado. Não era isso que eu queria. Nunca foi. Foi um erro. Não sou o único que cometeu esse tipo de pecado e confessou. Gordon Willis, num depoimento no *Visions of Light,* conta seus problemas com o produtor do *Poderoso chefão*. O conceito que ele inventou para a fotografia do filme era bom: ninguém teria olhos. A luz viria do teto, e não se veriam os olhos dos gângsteres, que assim ficariam misteriosos e dissimulados. Seria tudo na sombra. A idéia era boa, dramática, ajudava o filme, mas o produtor não gostou. Reclamou de não ver os olhos de Marlon Brando. Coppola, o diretor, gostou do que viu e apoiou o fotógrafo. O filme ficou assim, com os olhos dos atores no escuro, e fez escola. Incentivado pelo sucesso, Gordon Willis deu mais um passo em direção ao precipício. E caiu. Em outra cena. E é ele mesmo quem conta. Iluminou uma cena só com o fogo de uma lareira. Um desastre. Na projeção, só apareceu a luz da lareira. O resto ficou todo no escuro. Está no filme também, e talvez seja a única cena do cinema mundial em *off* ouvimos o que os atores dizem e não vemos nada. Só o fogo da lareira. Era um pouco demais, mesmo para ele, o fotógrafo que havia inventado isso. Todo fotógrafo que vive no fio da navalha aprendeu que, em fotografia, vale a regra contrária daquela da guerra: aqui é um passo à frente, dois atrás. Depois de se iluminar pouco demais volta-se a iluminar um pouco demais. No caso de se passar da relação de contraste aceitável, volta-se muito mais. Cada vez que tropeçamos tanto e quebramos a cara, voltamos atrás, de quatro, e levantamos bem atrás de onde caímos. A culpa nunca é da relação de contraste ou do filme. É sempre nossa, ou do acaso.

O acaso

Como a luz não faz curvas, se você não usar alguma coisa para iluminar as sombras, elas só poderão ser iluminadas por duas pessoas:

por Deus ou pelo Acaso. Deus não costuma se preocupar com a obra de criação dos outros. O Acaso é aquele funcionário relapso que falta mais do que vem. Com ele não se pode contar. Sendo assim, pense na compensação. Coloque-se no lugar do ator e veja se há algum buraco negro à sua frente. Se, ao olhar na direção da câmera, notar que não está vindo luz de nenhuma direção, pode contar que a superfície do seu rosto correspondente àquela direção vai ficar preta. Se é isso que você quer, ótimo. Boa fotografia. Se não, ilumine.

Na maior parte das vezes, a gente não se dá conta de duas coisas. Primeiro, que é possível existir um buraco na luz. Naquela direção em que você não colocar uma luz, luz de lá não virá. Nesse caso, se você não colocar uma luz de compensação, ela será zero. Se a compensação for zero, seu efeito será igual a nada. Preto. A segunda coisa é seu oposto: mesmo quando não se usa compensação, quase sempre se vê alguma coisa na sombra. Nesse caso não foi Deus, a quem temos o hábito de agradecer nesses momentos. Quem iluminou as sombras foi o outro, o acaso. Ele trabalha assim, com a sobra dos outros. As sobras de uns refletores que iluminavam outras cenas, as reverberações da luz nas paredes, a luz que volta das nuvens no céu ou o reflexo da luz no chão. Todas essas fontes discretas de luz trabalham para o acaso. O acaso, ao contrário de Deus, felizmente se deixa medir e prever. Se você quiser medir uma luz acidental, basta se colocar no lugar do ator e prestar atenção de onde vem a luz que você não colocou. Se, em vez de ver um buraco negro na sua frente, vir, por exemplo, um céu com nuvens brancas, ou um chão branco, ou uma toalha branca em cima de uma mesa, ou até mesmo um outro ator que se aproxima de você com uma roupa branca, ou lendo um jornal, meça essa luz acidental. Ela é uma compensação. E forte. Saque o fotômetro, proteja-o das outras luzes e meça só essa luz que vem apenas dessa dissimulada direção. É para isso que serve o disco plano do fotômetro: para medir luzes que vêm de uma única direção. Essas luzes que reverberam pelas salas ou na natureza acabam funcionando como uma compensação e também podem ser medidas com um *spotmeter*. É a compensação

feita pelo acaso, mas, mesmo assim, é uma compensação, e estará interferindo na sua fotografia. Se essa luz é boa e suficiente, ótimo. Boa fotografia. Se não, haja como o acaso merece, enquadre-o. Se ele colocou luz demais, tire. Se foi de menos, acrescente. Só nunca deixe nada ao sabor do acaso. Ele não só não repete o que acabou de fazer como não ensina o que sabe. É mau fotógrafo e péssimo professor.

Se for para contar com suas próprias forças e não depender do acaso, é preciso, além de fazer a compensação, descobrir uma maneira de mantê-la. Essa maneira, rápida e prática, é utilizar as mesmas fontes para iluminar os campos e os contracampos. Se, para iluminar uma atriz, foi usado um ataque de lâmpadas *kino flo* e um isopor de compensação, mesmo sem medir nada é possível iluminar o ator que está dialogando com ela e manter a mesma relação de contraste. Basta usar as mesmas luzes, mais ou menos na mesma distância. Depois de filmar *o close* da atriz, usa-se a mesma fonte para atacar o ator e a mesma compensação. É normal, em cinema, iluminar-se um *close* de cada vez. Ao contrário da televisão, onde existem três câmeras gravando o tempo todo, sendo que uma está fazendo o plano geral e as outras duas estão fazendo cada *close,* em cinema, em geral, filma-se cada coisa de uma vez. Assim, depois do plano geral são feitos os planos médios e depois os *closes*. Essa é a maneira mais tradicional de decupar uma cena. A luz é feita da mesma maneira. Se vamos fazer um *close* de cada vez, é prático utilizar as mesmas fontes, nas mesmas distâncias, e manter a relação de contraste. O difícil é manter uma relação de contraste numa cena inteira se, a cada vez que fizermos um plano trocarmos o tipo de refletor para o ataque e para a compensação. Imagine a dificuldade de manter uma coerência na imagem, e é disso que estamos falando quando dizemos que é importante manter a mesma relação de contraste numa mesma cena se o tipo de luz for trocado a cada plano.

Essa coerência na imagem, que normalmente é atribuída à manutenção da relação de contraste, é mais compreensível se for vista

como continuidade. Chama-se de *continuidade,* em cinema, a coerência de todas as imagens de um filme. O exemplo mais querido de continuidade pelo público, ou da falta dela, é a troca das calças. Um ator entra numa cena com uma calça vermelha e, na cena seguinte, está de calça amarela. Esse tipo de erro de continuidade faz a delícia do público e o sucesso dos programas do tipo *Vídeo Show.* Essa curiosidade popular com os erros nos filmes nos é útil, pois assim não é preciso conscientizar ninguém sobre a necessidade de ter coerência nas imagens, ou seja, ter uma perfeita continuidade. Mas, além das calças e dos chapéus errados, existe uma continuidade mais sutil, mas não menos perturbadora. É a continuidade de luz. A continuidade de luz é, basicamente, a manutenção da relação de contraste. Se for mantida uma relação de contraste constante em todo o filme, ou pelo menos em cada cena, é evidente que teremos uma coerência na imagem. Se, ao contrário, cada cena for iluminada de um jeito e com uma técnica, corre-se o risco de ficar variando o sentimento que passa pela relação de luz e sombra a cada cena. Isso não é tão incomum, nem é necessariamente errado: cenas diferentes, dentro de um mesmo filme, são mesmo, em geral, iluminadas com diferentes relações de contraste. Fotógrafos mais rigorosos tentam manter a mesma relação de contraste quando fotografam cenas semelhantes que se passam num mesmo cenário. É uma maneira segura de manter o clima da fotografia mesmo com várias posições de câmera diferentes. Tudo isso são opções artísticas e de estilo que não necessitam ser discutidas aqui. Cada um faz as suas. Agora, existem os casos de troca de calças nas relações de contraste, e eles são graves. Esse é um assunto técnico e prático que não pode ser deixado de lado. Esses casos, embora nunca cheguem a ser do vermelho para o amarelo, como no *Vídeo Show,* incomodam tanto quanto. São os casos de mudança de relação de contraste dentro de uma mesma cena. Imagine que, a cada plano de uma cena, os atores sejam iluminados de maneiras completamente diferentes. Pior ainda: imagine se, a cada *close* de um ator, ele tiver uma diferente relação entre luz e sombra. Como se ele tivesse ora sombras

densas no rosto, ora difusas. Mesmo para quem não é técnico ou crítico, é perturbador. O público, não sabendo que se trata de um erro, sentirá como se fosse uma intenção, uma intenção dramática destinada a passar um sentimento. E aí a falta de controle do fotógrafo sobre a continuidade de luz não é mais uma opção, é uma questão de ele saber ou não saber fazer esse trabalho. A isso se chama técnica, o mínimo que se exige de um fotógrafo. Na intensidade da compensação convergem todos os problemas da fotografia. Artisticamente, ela possibilita dar o tom dramático do filme. Tecnicamente, garante a continuidade da fotografia. É preciso saber controlar as duas.

Muita luz — a intensidade do contraluz

A fórmula final da fotografia é: dois para cá, dois para lá. Funciona assim: você coloca o refletor de ataque. Mede. Faz uma compensação dois *stops* abaixo do *key light*. Mede. Faz um contraluz dois acima, mede e filma.

Você nunca irá ganhar nenhum prêmio com tal fotografia, mas estará fazendo o que 90% dos fotógrafos fazem. No mundo inteiro. Com dois *stops* abaixo do ataque, se ele for, digamos, *f.4,* você estará com f.2 na compensação. É uma relação de contraste de 1 para 4. Não dá errado nunca, e sempre sairá alguma coisa na sombra. Além disso, também haverá alguma sombra, e ninguém poderá dizer que a sua fotografia está chapada. Com dois *stops* acima, no contraluz, você estará, para o mesmo f.4 de ataque, com f.8 de contraluz, o que não esturricará nenhum ator pela retaguarda. Também não será necessária nenhuma fonte de luz não-convencional, o que será muito bem visto pela produção. E, sobretudo, a luz fará efeito de contraluz, o que é o mais importante, pelo menos do ponto de vista da fotografia. Dessa lição de conformismo na fotografia fica um ensinamento: para funcionar, o contraluz tem que ser forte. Esse é o assunto: a intensidade do contraluz. Quão forte? Ora, o contraluz não é uma luz muito

mensurável, no sentido de que ele não pode ser testado com segurança. Ao contrário do ataque e da compensação, que fazem sempre referência ao tom da pele, o contraluz tem outras variáveis. Por exemplo, se a pele é oleosa ou seca, ela funcionará de maneira diferente. Se for oleosa, a luz se refletirá como num espelho e ficará fortíssima. Mesmo com maquiagem para tornar a pele opaca, a luz do contraluz sempre ficará mais forte em contraluz do que se tivesse sido usada de forma direta, na direção de ataque. Isso acontece porque o ângulo em que o contraluz ataca, além de iluminar, reflete alguns raios de luz com mais facilidade na direção da câmera. A luz do contraluz varia ainda em função da cor do cabelo em que ela toca. Se for uma cabeleira negra, e é aí que o contraluz é mais usado, rende pouco e deve ser usado em excesso, senão não faz nenhum efeito. A mesma luz, numa cabeleira negra mas com gel, faz efeito com facilidade. Nos louros, faz a alegria da publicidade, com aquela aura branca que vende salchicha como pão quente. Já numa reluzente careca, é uma catástrofe. Há fotógrafos que detestam o contraluz, acusando-o de ser uma luz falsa e inexistente na natureza. Pode ser, mas é difícil explicar uma fotografia em que o cabelo do ator e a noite escura fazem todos parte da mesma grande sombra negra. Ele existe, o contraluz, e é melhor saber usá-lo e controlá-lo. A regra citada acima, que recomenda fazer o contraluz dois diafragmas acima do ataque, continua válida sobretudo pela idéia implícita de que nunca será demais ter muito. Se é para ter, que seja muito. Pelo menos dois acima do ataque. Se isso é válido para os interiores, para os exteriores é incontestável.

Mesmo os fotógrafos que se rebelam contra o uso do contraluz, quando saem para fora de casa, se rendem ao contraluz causado pelo sol, que além de real é belíssimo. Esse contraluz causado pelo sol, quando está tocando os atores por trás, causa uma aura natural de luz, ao mesmo tempo que, reverberando pelo chão e pelas nuvens, causa uma luz doce e difusa no rosto dos atores. Brilham os cabelos e acendem-se os olhos. Essa luz é muito procurada pelos fotógrafos e nem sempre está disponível, pois o sol não é passível de ser colocado

onde o deseja o fotógrafo. No entanto, é. O sol pode ser deslocado para qualquer lugar, para ser usado em contraluz. É, de novo, o caso de se usar espelhos, e usá-los em movimento se os atores estiverem andando. Por não causar sombras em quadro (visto que elas, as sombras, se projetam numa direção que a câmera não vê), o contraluz pode seguir os atores por onde eles forem. Assim, com espelhos, pode-se dirigir os raios do sol para tocar os atores em contraluz e fazer como se o sol estivesse sempre nessa posição. Num exterior/dia isso fará a diferença entre uma fotografia normal e outra com alguma coisa a mais, algo muito difícil de conseguir no dia-a-dia da fotografia ext./dia. O mesmo efeito poderia ser conseguido com refletores, mas uma fonte de luz, para chegar à intensidade do sol, ou seja, para ter potência e funcionar como contraluz numa situação onde o ataque, que é o sol, é fortíssimo, não parece ao alcance de nós, mortais.

Bom, com a intensidade do contraluz chegamos ao fim de tudo que nos havíamos proposto a falar sobre a luz e suas variantes. Só falta tratar de quem a faz. E como.

Livro II

Quem faz o quê

Um ligeiro sorriso

Ricardo Bravo era o assistente de direção de Ruy Guerra no filme *A bela palomera*.[1] Como todo assistente, queria chegar à direção. Obcecado com isso, em vez de fazer seu trabalho usava o posto para conhecer pessoas e fazer contatos para o seu próprio filme. A cena em questão era com a Tônia Carrero. Ela fazia o papel de uma dona de engenho de cana em decadência. Era um filme de época. Tônia vinha numa cadeira de rodas, empurrada por uma mucama toda paramentada de baiana. A ação envolvia ainda alguns outros figurantes dos quais Ricardo deve-ria se ocupar. Nada disso acontecia. Ricardo, fascinado em poder contar seu filme para Tônia, não saía de perto da atriz. Ruy, já furioso com a atitude do assistente, o enquadrou:

—Ricardo! Pára de falar com os atores e se concentra na figuração!

—Claro, claro — disse Ricardo, saindo de perto da Tônia e se colocando atrás da câmera.

—Vamos lá, rodando! Câmera! — disse Ruy já apressado. Ricardo interrompeu a ação.

—Peraí, peraí, Ruy! Posso dar uma sugestão? — Conformado, balançando a cabeça, Ruy aceitou a interrupção.

—Fala, Ricardo, fala.

—Será que a mucama não poderia vir com um ligeiro sorriso?

—Com um ligeiro sorriso pode vir a f.d.p. da tua mãe! C...! — esbravejou o Ruy, quase engolindo o charuto.

Além do *como fazer,* que é o que interessa mais aos iniciantes, existe também *o quem faz o quê,* que é o que interessa aos veteranos. Sim, porque o que mais interessa a quem já está trabalhando é que a coisa ande. *A coisa* é diferente dependendo do lugar de onde se olha.

---

[1] Direção de Ruy Guerra. Produção: TVE (Espanha, 1987).

Para o produtor, é o filme todo, a filmagem e o mercado. Para nós, que estamos mais envolvidos com a feitura do filme do que com a venda do produto, a coisa é o *set* de filmagem. Para o *set* funcionar e não ficar todo mundo batendo cabeça, é preciso saber quais as funções de cada um na equipe. Para quem não é de cinema, essas funções são misteriosas; e se essa pessoa estrangeira chegasse a um *set* de filmagem, nunca perceberia quem está fazendo o quê. Se ao fim de um certo tempo é possível identificar funções e hierarquias em uma equipe, as atribuições de cada um, no entanto, nunca ficarão claras. Sempre será possível tentar identificar equivalências com outras profissões, como acontece com generais ou sargentos num exército, ou médicos e enfermeiras numa sala de operações. Se isso, porém, é o suficiente para se ler e entender um romance, não é o bastante para se comandar um exército ou cortar uma barriga com um bisturi. É nas minúcias que está o interesse e a necessidade de saber as funções de cada um, pois só assim a coisa anda e o filme fica pronto.

Por serem assim sem fronteiras e difusas as ocupações dos técnicos, existe uma grande dificuldade para se aprender essas atribuições na prática, sem freqüentar a escola. Na prática as funções são fluidas e sempre alguém tomará para si funções que foram deixadas por outros. É a história de D. Pedro I: faça você mesmo antes que algum aventureiro lance mão. Na realidade, as funções são apenas convenções. A fronteira entre o trabalho do diretor de fotografia e o do câmera, por exemplo, é separada por acordos coletivos. Essas convenções variam de país a país e foram estabelecidas durante anos de prática. Nos Estados Unidos, por exemplo, a câmera e as lentes são prerrogativas do diretor de fotografia. É ele quem decide onde irá a câmera e com que lente se filmará a cena. Na Inglaterra, lente e câmera são da dupla diretor/operador de câmera. O fotógrafo só se ocupa da iluminação, e por isso mesmo é chamado de *lighting cameraman*. Na França, lentes e câmera são do diretor. É o cinema de autor, sendo que o autor é o diretor.

Foi no dia-a-dia das filmagens nesses países que se chegou a essas convenções, mas é nas escolas de cinema desses mesmos países

que se perpetuou essa prática. Na escola, teoriza-se, e a teorização é a hierarquização.

Eu quase caí, em algum lugar aí em cima, na tentação de falar dessa divisão de funções usando a organização militar como modelo. E esse seria o meu erro, pois não sendo e não tendo sido militar, e não tendo a menor idéia de como funcionam os militares, não poderia dizer como funciona um exército. Eu estaria tentando inventar um jeito de organizar uma coisa de cujo funcionamento não tenho a menor idéia. Meu exército seria um exército de amadores, como são amadoras as equipes de cinema em que não existe uma divisão de tarefas. Seria um exército que funcionaria tão mal quanto os exércitos de mentira, dos filmes de guerra de mentira de Hollywood. Samuel Fuller, que foi sol-dado de verdade e cineasta *idem,* dizia que só viu um filme de guerra realista: o dele. *(Agonia e glória.* Vale a pena ver.) Se eu fizesse esse paralelo com os militares, estaria cometendo exatamente o mesmo erro que fazem os que entram num *set* sem saber o que fazer. Estaria, então, inventando coisas para fazer e atrapalhando quem já sabe o que está fazendo. Deixemos, pois, os militares em paz, se é que se pode dizer isso, e vamos à divisão de tarefas dentro das equipes de cinema.

Essa minha preocupação com as funções das pessoas dentro de uma equipe de cinema tem uma única razão de ser: não me chatear. A pior coisa que pode acontecer quando se está trabalhando sob pressão é perceber que um assistente não sabe o que fazer. O problema não é ter que ensinar a quem não sabe. O problema é você pensar que está usando um assistente para facilitar a vida e assim ficar liberado para fazer outras coisas e isso não estar acontecendo. Essa minha irritação ocorre porque alguém já se deu ao trabalho de botar tudo isso no papel, e deveria ser fácil; a vida. Já existe um código. Minha preocupação é divulgá-lo. Depois que Pierre Brard escreveu um livro chamado O *manual do assistente de câmera*, [2] ficou mais fácil trabalhar.

---

[2] Pierre Brard, *Technologie de comerás, manuel de l'assistant-operateur* (Paris: Éditions Techniques Européennes, 1975).

Mais fácil para quem leu e mais difícil para quem não leu. Depois de Brard, tanto o assistente sabe o que fazer quanto o diretor de fotografia sabe o que esperar de um assistente. Assim também é com o câmera, com o maquinista e com o eletricista.

O próprio diretor de fotografia tem, com o diretor, o produtor ou o cenógrafo, relações preestabelecidas que possibilitam fazer um filme. Qualquer filme. Nas equipes, cada um tem uma função específica. Quando todos sabem quem faz o quê, não se pede o que não se deve a quem não tem nada a ver com isso. Da mesma maneira, quando se sabe quem é responsável pelo quê, e quem vai responder por tal ou qual decisão, é possível dar e receber ordens. O filme do Truffaut sobre uma filmagem (*A noite americana.* Também vale a pena ver. E rever.) tem uma cena perfeita sobre o assunto. O contra-regra passa o filme inteiro conseguindo colocar em cena as coisas mais difíceis. A função dele é essa, uma espécie de participante de gincana, sempre cumprindo tarefas as mais inusitadas. A certa altura, vem o chilique da atriz. Como o filme do Truffaut é tão bom na descrição de uma filmagem como o do Samuel Fuller é na da guerra, não falta nenhuma cena de que alguém que já fez cinema, ou guerra, reclamaria se não visse na tela. Então tem a cena do chilique da atriz. A certa altura, a estrela do filme dá o tal chilique e resolve que só vai filmar se tiver um certo tipo de sanduíche com tal tipo de manteiga. O contra-regra é acionado para conseguir a tal manteiga e pergunta: "Está no roteiro? Não? Então não é comigo!" Ele sabe a sua função. Quem pediu, não.

Não vou fazer aqui o manual das profissões de cinema. Vou fazer isso somente no que interessa aos diretores de fotografia e à gente que lida com a gente: eletricistas, maquinistas, operadores e assistentes de câmera, e a parte que nos toca a respeito de diretores, cenógrafos e diretores de arte, figurinistas e produtores. Não será urna lista exaustiva nem longa, mas prática. Uma espécie de quem é quem em relação ao diretor de fotografia.

Para começar pelo começo, vamos ver quem é o diretor de foto-grafia, o que ele faz, como, quando e por quê.

O diretor de fotografia

O livro do Almendros, *Días de una cámara,* começa com a seguinte pergunta: O que faz o diretor de fotografia? Em uma reportagem da Revista de Domingo sobre "profissões estranhas", perguntava-se a mesma coisa. Almendros disse que o fotógrafo é uma pessoa que faz tudo e nada. Os diretores de fotografia entrevistados pela revista do JB deram respostas diversas. Tadeu [3] disse que o diretor de fotografia era o responsável técnico da filmagem. Murilo [4] disse que o *fotógrafo* (diz-se, por vezes, *fotógrafo* em vez de diretor de fotografia) era o *spalla* do diretor do filme. Eu disse que o diretor de fotografia era quem transformava os sonhos do diretor em realidade. Mas a melhor de todas as definições foi a do Antônio Luiz: [5] "O diretor de fotografia é o pintor dos quadros dos outros".

Isso é suficiente quanto à poesia. Quanto à definição técnica, ela é a seguinte:

Diretor de fotografia é quem lida com luz e câmera. Qualquer outra definição definirá outra profissão.

Pintando com a cabeça

Picasso disse: "Não pinto com as mãos. Pinto com a cabeça". Pausa.

Ou como disse o Rovai, dirigindo o Sidney Magal no filme *Amor cigano (ou* algo no gênero):

— Não, não, não! Tá querendo estragar meu filme? Parece que você já sabe o que o outro ator vai dizer. Tem que dar um tempo.

---

[3] José Tadeu Ribeiro, fotógrafo de *Sonho sem fim* (Brasil, 1986), *Faca de dois gumes* (Brasil, 1989), *Miramar* (Brasil, 1997).

[4] Murilo Salles, fotógrafo de *Dona Flor* (Brasil, 1976), *Eu te amo* (Brasil, 1981), *Cabaret mineiro* (Brasil, 1980).

[5] Antônio Luiz Mendes, fotógrafo de *Canudos* (Brasil, 1998), *Lamarca* (Brasil, 1994), *O guarani* (Brasil, 1996).

Esperar ele dar o texto. Ouve, entende, depois você responde. Entendeu? Então, vamos lá. Rodando!

Longa pausa.

—Pô! C...! Tão querendo me f...! Que é que foi agora? Esqueceu o texto?

—Não, Rovai, eu já tinha *ouvido,* estava dando o tempo do *entendendo.*

Pois. Picasso pintava com a cabeça.

Pausa.

Entendi. É verdade. Pintava com a cabeça, assim como quem escreve, escreve com idéias, não com uma máquina de escrever. Isso é evidente quando se está falando sobre literatura, mas nem tanto quando o assunto é fotografia. Fotografavam todos com Panaflexes, Nikons, Arriflexes, Canons, Aatons e outros fetiches técnicos, até o dia em que Storaro disse que fotografar era escrever com a luz. Falava-se muito de porca e parafuso e muito pouco em ter idéias *antes* de foto(luz)grafar(escrever).

Já que chegamos aí, na origem das palavras, vamos, como Yojimbo, pelo caminho do acaso. *Yojimbo, o guarda-costas* (título-explicação do filme do Kurosawa em português; português do Brasil, sem a piada do tipo O *filho que era mie,* título do *Psicose* em Portugal. Não vi, contaram). Bom, Yojimbo mata o mau, ajeita o quimono e parte rumo ao infinito. Chega na encruzilhada, pára. Corta. Olha para o caminho da direita. Olha para o da esquerda. Abaixa-se, pega um graveto e joga-o para cima. O graveto cai apontando para a esquerda. Yojimbo, neutro, parte na direção indicada. Fim. Como Yojimbo, o acaso nos levou à palavra "fotografar". Vamos por aí.

Quem fotografa? Quem escreve com a luz? São os diretores de fotografia. Só em cinema? Se a resposta fosse afirmativa, então não saberíamos que nome dar aos, digamos, iluminadores de televisão? Seriam videógrafos? Ou seriam diretores de videografia? Teleiluminadores? Telégrafos? As pessoas que iluminam em TV gostam de

ser chamadas de diretores de fotografia, como em cinema. A razão pela qual os iluminadores de TV gostam do título de diretor de foto-grafia é a palavra "diretor". Tem mais pompa. Dá mais dinheiro. Mas estão certos. Se eles decidem onde colocar a luz e a câmera, são diretores de fotografia. O nome da profissão, de quem lida com luz *e* câmera, é diretor de fotografia. Assim como quem lida com cenário e figurino é diretor de arte. Excluída uma das duas, ou se é uma coisa ou outra. Quem resolve o que será a imagem, e isso incluindo luz *e* câmera, é diretor de fotografia. Quem só ilumina é só iluminador. Quem só faz câmera é só câmera. O câmera. Assim também é com quem lida só com a cenografia. É o cenógrafo. Só com figurino, figurinista. O diretor de arte é o responsável pelos dois: cenário e figurino. E é o diretor de fotografia, seja em filme, em vídeo, em CD-ROM ou em HDTV, ou no que quer que seja, o responsável pela imagem, inteira, luz e câmera. Depois que a luz passou por uma lente, feriu uma superfície sensível e formou uma imagem, é a luz *(photo)* escrevendo *(graphando).* Quem lida com os dois elementos, luz e câmera, está fotografando. E, como Picasso ou qualquer escritor sabe, para escrever, pintar ou fotografar, usa-se a cabeça.

Existem várias maneiras de aprender a profissão. Nas escolas e na prática. Nas escolas, aprende-se de tudo um pouco e fica-se conhecendo quem estará na profissão no futuro; todo mundo que está na escola um dia estará ao seu lado no *set.* Na prática aprende-se tudo que é útil para quem está lhe ensinando. Sim, pois os diretores de fotografia ensinarão aos seus assistentes o que precisam que eles saibam para lhes facilitar a vida. Como todo mundo que está no *set* sabe mais, concretamente, sobre uma filmagem do que os professores que ensinam nas escolas, aprende-se muito das coisas concretas, mas muito pouco das relações entre elas. Nos dois casos, existirão buracos na formação. Quem fez escola, só terá essas lacunas preenchidas pela prática dos estágios. Já quem aprendeu na prática terá de estudar sozinho o que só se aprende na escola.

O que estudar — os pintores

"O diretor de fotografia educou seu olhar nos museus. " [6]

É claro que os futuros diretores de fotografia têm que estudar os pintores. As janelas de Vermeer, as luzes de Hopper, os bares de Toulouse-Lautrec e as bailarinas de Degas. Têm que estudar também os fotógrafos. Têm que aprender com as composições de Cartier-Bresson, os ângulos de Rodchenko, o método de Duncan e a solidão de Salgado. É claro que têm que ver todos os filmes e tentar entender como Storaro fez os exteriores do *Estratégia da aranha ou os* interiores do *Último tango em Paris*. É claro que têm que ler as entrevistas para intuir por que Caleb Deschanel fez chover estrelas no *Natural ou* como iluminou o *Corcel negro*.

> [...] como eu nunca tinha fotografado grandes espaços e estava acostumado a fazer produtos e fotografia de publicidade, quando me vi diante dos grandes cenários do *Corcel negro,* entrei em pânico. Como fotografar o interior de um celeiro? Ora, vou fazer como nas coisas pequenas: *key, fill & back*. Se dá certo no pequeno, há de dar certo no grande.

Deu. Será preciso dar a sorte de ler entrevistas como a de Karl Lindenlaub, fotógrafo do *Independence Day*.

> —Como você escolheu as cores que iriam predominar nos cenários e nas seqüências dos extraterrestres?
> —Bom, nós já tínhamos decidido que no deserto as cotes seriam ama-relas e claras. As noites seriam, tipicamente, azuladas. Os interiores das casas dos humanos seriam quentes e alaranjados. As salas de controle, vermelhas [...] de modo que, para os marcianos, só sobrou mesmo o verde.

---

[6] "Mário Carneiro, o olhar do cinema novo", entrevista ao *Estado de S. Paulo (São* Paulo, 19/9/1998).

O bom dessa entrevista é ser uma das poucas em que o fotógrafo não tenta empulhar e fazer grandes teorias sobre a psicologia da cor ou se comparar aos grandes pintores no sofrimento para achar o "azul perfeito". Alguns, ao contrário, colocam-se na contracorrente, como o francês Philippe Rousselot, fotógrafo do *Ligações perigosas,* que chega a dizer que fotografia e pintura não têm nada em comum. Para ele, a pintura lida com pigmentos, com os quais o pintor colore e escurece a superfície branca que é a tela, enquanto o fotógrafo lida com a luz e a transparência. Não é bem assim, pois o que nos interessa estudar nos pintores não é o processo que usam para colorir uma superfície, mas sim como percebem o efeito da luz sobre os objetos. Mas há que se entender a recusa de Rousselot em falar de pintura como a fonte privilegiada de inspiração para a fotografia. Depois que Almendros ressuscitou Vermeer e a importância da cultura clássica, européia, todo fotógrafo pegou carona na erudição do cubano (não deixa de ser irônico que tenha sido um sul-americano, um latino, que tenha relançado o interesse pela cultura clássica, pelo menos nos Estados Unidos) e passou a citar a pintura e os pintores como influências no seu trabalho, em vez de citar os velhos fotógrafos dos velhos filmes de Hollywood. Era o que faltava aos fotógrafos para se equipararem à grande arte e saírem do gueto técnico, não-artístico.

Falar de pintores e pintura é uma ponte para a cultura e para a arte. Antes desse aval, os fotógrafos eram todos considerados uns técnicos com cara de engenheiro. Eram considerados apenas assessores técnicos, desprovidos de cultura e, portanto, de voz. Hoje, os fotógrafos, sobretudo os americanos, parecem uns Juarezes Machados, umas caricaturas dos pintores franceses do fim de século. Afetam um pequeno bigode com cavanhaque, que é, ironicamente, o visual dos pintores artistas dos filmes americanos passados em Paris. É sempre bom lembrar que o conceito de grande arte é muito fluido e muda a cada século. Os pintores mal existiam na Grécia clássica e se limitavam a pintar vasos e esculturas, estas, sim, a grande arte da época. A ópera também já foi a grande ambição de quem queria ser universal.

Carlos Gomes compunha para seus índios estrearem no Scala de Milão, em italiano, assim como fazemos filmes nacionais, em inglês, para concorrer ao Oscar. Hoje, embora alguns fotógrafos não percebam, o Scala de Milão se deslocou para a Califórnia, a grande arte *é pop* e é premiada no Shrine Auditorium. Nesse afã de fazer da fotografia uma arte séria, todo mundo cita como influência desde o onipresente Vermeer até as pinturas rupestres. Até mesmo uma brochura técnica da Kodak fala de arte e diz que *o low key lighting* é a iluminação popularizada (!) por Rembrandt e Caravaggio. [7] Sendo assim, não é de estranhar que Rousselot tente se distanciar da turba dizendo que não vê ligação nenhuma entre pintura e fotografia. É um exagero e um *marketing* dele. É verdade que todo mundo anda falando isso para se promover, mas não é verdadeiro que não seja verdade que a pintura e a fotografia têm tudo a ver uma com a outra e que se deva estudar as duas. Pouco importa que os pintores trabalhem com os pigmentos, e nós, os fotógrafos, com as transparências; os dois lidam com o que as pessoas verão na tela, tanto faz que essa tela esteja num cavalete ou numa sala de projeção. Nelas vemos as impressões e as sensações causadas pela luz nos autores desses quadros e fotografias.

Já que estamos nas impressões e nos pintores, vamos ao que interessa em cada um: em Manet e nos impressionistas, é interessante ver o uso das cores planas, sem relevo, os grandes contrastes entre luz e sombra, o uso de negros profundos. Também é bonita a falta de precisão nos traços do rosto dos personagens. Tudo lembra imagens difusas e delicadas, como devem ser os filmes de época e a fotografia dos personagens femininos. Os grandes contrastes nunca se manifestam nos rostos, só no cenário e no figurino. Os negros profundos são, na realidade, o uso do negro como uma cor plana. Não existe detalhe nas zonas de sombra do cenário nem das roupas. São grandes áreas negras, como se o negro fosse uma cor e como se, nessa cor, não se

---

[7] Kodak Cinematography Workshop, Rio de Janeiro, 1998.

vissem detalhes. Se fosse uma grande área de grama, seria um grande verde, sem folhas, sem detalhes: verde. Nos rostos, ao contrário, o contraste é baixíssimo, seja entre a luz e a sombra ou entre as cores. Tudo é delicado e difuso. Não é a realidade que predomina, mas a impressão que a realidade causou no pintor. Aliás, é daí que vem o nome da escola impressionista: o mundo não é assim, dá essa impressão. É tão simples e bonito quanto isso.

O exemplo que gosto de citar para demonstrar o interesse que existe em estudar os pintores é o seguinte: existe um quadro de Manet onde se vê um homem ao timão de um barco a vela. É *O velejador*. No quadro, vemos um pedaço da vela do barco, um homem sentado no *cockpit e* um pedaço do casco do veleiro. Enquadrado pela vela e pelo casco, vemos o timoneiro e, atrás dele, o mar. O interesse está no mar e na consciência que Manet tinha do ato de olhar. O mar atrás do timoneiro se estende até o horizonte. Na parte que está mais perto do barco estão pintadas, em detalhes, as ondas e a espuma. Conforme a distância aumenta, os detalhes vão ficando menos claros, até se tornarem só uma cor, sem detalhe algum. Um grande verde difuso. Se fosse uma foto tirada com uma teleobjetiva, seria assim que veríamos a mesma imagem. Numa foto com teleobjetiva, esse efeito é normal; devido à pouca profundidade de campo, só se faz o foco no personagem. A paisagem vai se desfocando aos poucos até se transformar só numa cor. Esse efeito não só é aceito pelo público, que não conhece nada de fotografia, como, mais importante que isso, é usado por qualquer fotógrafo amador que queira separar um personagem do cenário. Esse efeito ótico é muito usado para chamar a atenção do público para um único lugar. Usa-se uma teleobjetiva quando se quer focar só o ator e desfocar o cenário. Aliás, se você prestar atenção em como o nosso olho vê, notará que não é só em fotografia que isso acontece. O olho também vê assim. Ao olhar, focamos apenas o ponto de interesse e deixamos o resto ficar fora de foco. Mesmo com a grande profundidade de campo que o olho tem é isso que acontece. Faça a experiência. Coloque o dedo polegar a poucos centímetros do olho e

verá que a paisagem ao fundo ficará desfocada. Passe sua atenção para a paisagem e verá seu dedo ficar fora de foco.

Quem não tem o hábito de ficar prestando atenção nesses efeitos nunca se dará conta de que a mesma coisa que se passa dentro do olho humano se passa fora. Idêntico ao que se passa fora e dentro das máquinas de fotografia. O interesse em estudar Manet é dar-se conta de que alguém já via isso, quando não havia ainda nem teleobjetiva nem fotografia em cor. [8] Manet era tão atento ao que via que era capaz de pintar o que todos viam e ainda não sabiam.

Em Vermeer, temos de tudo um pouco: da delicadeza dos impressionistas ao estudo da mesma luz difusa que interessou a Da Vinci. No entanto, o interesse dele pela luz delicada é diferente daquele de Da Vinci. Este se interessava pelo resultado; aquele, pela fonte. Vermeer é o inventor da grande fonte de luz difusa. É de uma janela aberta para o dia que vem toda a luz e toda a delicadeza. Vermeer coloca seus modelos perto de uma janela e estuda o efeito dessa luz nos personagem e no cenário. Repetidamente, infinitamente, sempre a mesma janela e a mesma luz. O resultado é a delicadeza e a difusão. Nas cores e nos contornos. É a mesma delicadeza que se pode conseguir ao se iluminar com o mesmo tipo de luz: uma grande fonte de luz difusa, única e direcionada.

Em Edward Hopper, o interesse está nas projeções de luz que entram pelas janelas. Elas causam belos desenhos geométricos nas paredes. Os outros elementos que interessam em Hopper são evidentes: as cores fortes e planas e os grandes brancos. Na realidade, as imagens de Hopper transmitem mais um clima contagiante do que alguma idéia específica de luz. Todo mundo de cinema foi se banhar um pouco em Hopper. Os fotógrafos, nas cores e nas luzes. Os diretores, nas imagens de solidão. Os diretores de arte, nos cenários estilizados

---

[8] O primeiro processo de fotografia em cores, o Autochrome, dos irmãos Lumière, é de 1907. Manet morreu em 1883.

e sintéticos. Hopper é um clima geral. Como quando um filme é bom: boa foto, boa arte e boa direção.

Edgar Degas lhe ensinará a prestar atenção na direção da luz e no efeito que ela causa. As bailarinas, recebendo aplausos, são iluminadas apenas pela luz da ribalta. Uma luz de pequenas fontes múltiplas, como se fosse uma grande difusão, mas vinda de baixo. O efeito é etéreo. Todas levitam nas cores quentes.

Com Diego Velázquez aprende-se que nem toda foto precisa de contraluz. Em *Las meninas* (Museu do Prado, Madri), vê-se, no pé da infanta, um sapato preto sobre fundo preto. Não se vê a diferença entre o sapato e o chão. Adivinha-se. Velázquez não achou necessário que se visse a fronteira entre o sapato e o chão. A meia da menina acabava em uma massa escura que era o sapato. Essa massa escura se diluía em outra massa escura, que era o chão. Não é o que estamos habituados a fazer em fotografia, mas é muito bonito. Interativo. O sapato está lá, mas é só você que o vê. É seu olho que o faz ser.

Em Toulouse-Lautrec são as cores em tons pastel e os assuntos que ele pinta que interessam, mas também a idéia de que é possível usar outras superfícies e matérias além daquelas que estamos habitua-dos a ver nas pinturas. Toulouse-Lautrec pintava do lado errado das telas. Em vez de pintar sobre a parte lisa da cartolina, preferia pintar na face porosa, do lado de trás. Pode não ter nada a ver com fotografia, mas nos dá uma idéia do que é certo e do que é errado em arte: nada. Desde que fique bom, vale tudo. E, se o assunto é liberdade, veja Picasso. Primeiro o jovem Picasso, capaz de pintar o clássico tão bem que, depois, se cansaria e partiria para a invenção. A mais surpreendente dessas invenções foi pintar todos os ângulos de uma pes-soa ao mesmo tempo. Na mesma tela, você pode ver o nariz de perfil, o olho esquerdo de frente e o direito olhando para trás. Como se fosse possível ver todas as faces de um cubo ao mesmo tempo. Pois é, o cubismo é isso: um *travelling* circular em volta do objeto; só que em vez de ver, como num filme, essas imagens em ordem cronológica, você vê tudo ao mesmo tempo, na mesma tela.

De todos os pintores, entretanto, o mais interessante para os fotógrafos é Leonardo da Vinci. E sua importância não se dá apenas pelas imagens que criou. Não é pela *Mona Lisa ou* pela *Última ceia* que ele nos interessa. Essas imagens são tão conhecidas e tão "pintura" que não nos inspiram a nada. A gente se aproxima da *Mona Lisa* como se fosse pagar uma promessa. Os *flashes* dos japoneses em volta nos tiram a concentração. O Louvre, em volta dos japoneses, já nos predispõe à adoração. A *Mona Lisa* é o papa de saias. É impossível falar de pintura sem citá-la. É aquela história de ir a Roma e não ver o papa. O lugar-comum se justifica. Ninguém vai a Roma para ver o papa, assim como ninguém se lembra de citar a *Mona Lisa* ou Leonardo da Vinci como fonte de inspiração para a fotografia. Mas vale a pena. Não, não ir a Roma e ver papa, mas pensar em Leonardo da Vinci e na *Mona Lisa.*

Além de pintar, esculpir, arquitetar e inventar, Leonardo da Vinci pensava. E escrevia.

Da Vinci criou uma "teoria do saber". Essa teoria se baseia na idéia de que o olho é o órgão mais importante do homem. Através do olho se aprenderia imediatamente, "sem erro e sem dúvida". Ele acreditava que só o que pode "ser visto pode ser conhecido". Seus cadernos tinham ilustrações e textos. O mais importante, para ele, eram os desenhos. Os textos só existiam em função dos desenhos. Não era nem uma limitação nem um acaso, ele acreditava na supremacia do saber adquirido visualmente sobre aquele saber vindo dos livros. Sua máxima era: saber ver, o *saper vedere.*

Esse lado de Leonardo da Vinci, o do empirista visual, é meio esquecido hoje em dia, e ninguém considera mais ciência o ver para crer de São Tomé. Já em 1620, Francis Bacon, primeiro filósofo da ciência, dizia que era necessário ver além dos olhos, o que, aliás, foi exatamente o que Cristo, ressuscitado, aconselhou a São Tomé. De qualquer maneira, para nós, fotógrafos, o *saper vedere* é uma grande idéia. O que não interessa mais aos cientistas é o dia-a-dia dos diretores de fotografia. Assim como Leonardo da Vinci gostaria, nós não escrevemos uma linha

do roteiro do filme, não interferimos em um "ai" dos atores, não lidamos com palavras, mas metade das informações que passam para o público passam pelos olhos. Pelos olhos do fotógrafo na hora da filmagem. E pelos olhos do público, na hora da exibição do filme. É no cinema que Leonardo da Vinci está vivo, e não no Louvre. Para Leonardo da Vinci, o artista "é quem transmite da maneira mais verdadeira e precisa o resultado da observação visual". Essa nobre missão é, praticamente, a definição do trabalho do diretor de fotografia.

Existe, ainda, uma outra parte da teoria do saber de Leonardo da Vinci que nos interessa: Da Vinci é o artista-cientista. Como ele queria, o diretor de fotografia é a pessoa que entende de pintura, mas entende também de ótica. Entende de composição, de pontos áureos, de linhas de fuga e de geometria. Teve que estudar história da arte, mas teve que passar de ano em matemática e física. É chato, dá trabalho, mas não é como diretor de fotografia que se vai fugir da química. Como eu.

Essas anotações sobre o que estudar até agora se limitaram aos assuntos que todos estudam ou citam como fontes de idéias e saber. Além desses assuntos, existem outras matérias que são indispensáveis, mas que os estudantes das áreas artísticas gostariam de poder evitar. São as matérias científicas ligadas à fotografia. Matemática, que é inevitável para qualquer saber científico. Física e química, que serão necessárias para as questões de maquinaria e laboratório, respectivamente, e ótica, por razões óbvias. E por último, mas não necessariamente nessa ordem, como gostam de dizer os ingleses, geometria descritiva. A geometria descritiva era o terror dos vestibulandos dos anos 60. Era para os estudantes do científico o que o grego era para os do clássico. Na mesma proporção em que nos parecia uma matéria terrivelmente difícil, parecia sem nenhuma aplicação prática. Só mais tarde veríamos para o que servia a geometria descritiva e o grego. Pela geometria descritiva, falo eu.

A geometria descritiva *estuda os sólidos tridimensionais mediante projeções desses sólidos em planos. É* a ciência do cubismo. Numa mesma

imagem, você pode ver um objeto de vários pontos de vista diferentes. Uma outra maneira de entender o que se aprende em geometria descritiva é a foto do bandido feita na delegacia. Frente e perfil, na mesma folha. Ou ainda mais prático e contemporâneo: é a imagem de um objeto feito por um computador. Aquela imagem que parece ser feita de fios de arame verde, fluorescente, que fica boiando no espaço e mostrando todos os seus lados sucessivamente. Para quem nunca estudou o assunto, veja a demonstração que faz sucesso com crianças: são as sombras chinesas, e também com os filósofos, a Caverna de Platão. Pegue uma folha de papel e dobre ao meio. Abra, até uma parte ficar em pé e a outra deitada (a 90° uma da outra). A que ficou em pé formou, surpresa!, uma "tela de cinema". A outra parte da folha formou a "platéia". O quarto está escuro. Com uma lanterna, projete na tela a clássica sombra da mão fazendo um cachorrinho. Sem mexer a mão-cachorro, passe a lanterna para cima e projete a sombra da mão no chão. A imagem projetada não corresponde mais a um cachorro, e sim a apenas uma mão com alguns dedos dobrados. Isso é o que aprendíamos em geometria descritiva. Aprendíamos a ver o que estava na origem das imagens projetadas. Ao contrário dos acorrentados da Caverna de Platão, aprendíamos a prestar atenção não nas imagens dos objetos projetadas no fundo da caverna, mas no objeto que projetava essas imagens. E para o que serviria isso em cinema? A resposta é tão evidente que me envergonha apontar o óbvio. Essa capacidade de ver antes de estar é que possibilita ao fotógrafo escolher a única posição de câmera que resolverá determinado problema.

Essa é a parte que interessa às crianças. A parte que interessa aos filósofos é outra. Nós, diretores de fotografia, criamos as imagens que vão aparecer na tela e nunca podemos nos esquecer de como elas são na realidade. Sem isso, não ficaríamos alerta para ver o que ainda não é e só será como é depois de feita a luz. O trabalho do diretor de fotografia consiste em imaginar, ou melhor, *ver* as imagens *antes* de executá-las. Bernard Shaw define o gênio como a pessoa que é capaz

de visualizar sua arte de maneira orgânica. "Faz parte do gênio do matemático *ver* as operações que executa de uma maneira tão concreta quanto Joana D'Arc *ouvia* suas vozes nos sinos de Vosges." Para nós, mortais, fotógrafos ou não, que não somos matemáticos, os números se embaralham e somem assim que tiramos os olhos das garatujas no papel. Para ele, matemático, aquilo continua fixo no ar, como coisa sólida e visível. Eu sei que é assim porque é isso que me acontece quando leio o roteiro de um filme. *Vejo* imagens. Mas não me entenda mal, não me acho nada genial por ser capaz de fazer isso; apenas vislumbro o que Shaw queria dizer. Entendo um pouco o sentido da sua frase. Entendo também o transe de Santo Agostinho e vejo as lágrimas da sua mãe. É a teoria da relatividade na prática, é o "nada que é humano me é estranho". É só uma questão de quantidade e de repetição: não sou gênio nem santo, mas, por um momento, parece que posso entender o que é ser gênio e santo. É um momento fugidio de prazer e contemplação, em que pareço fazer parte disso tudo, e que eu gostaria que se prolongasse para sempre, mas que sempre se esvai, e não sei mais como era. É um estado alterado, drogado... parece que ocorre a todo mundo que cria ou escreve. Russell diz que é

> [...] uma união íntima entre pensamento e sentimento. Todo mundo que já fez algum tipo de trabalho criativo experimentou a sensação, mais ou menos intensamente, na qual, após muitas horas de trabalho, a verdade ou a beleza aparecem, ou dão a impressão de aparecer, num súbito momento de glória — pode ser apenas uma pequena coisa, ou descobre-se todo o sentido do universo.

Perdão. Sim, de que estávamos falando mesmo? Ah, sim. *Vejo* imagens. As imagens vão se formando enquanto leio o roteiro e não desaparecem mais até serem filmadas. Quando entro no *set,* não preciso mais pensar em como iluminar tal ou qual cena que li. Só me resta executá-la. Quando visito um cenário, vejo aquela geografia que todos vêem, mas com outra luz. Aquela luz que a cena terá no futuro, quando o filme for visto na sala de projeção. Isso é um hábito que

vem de diversas fontes, mas uma, a mais marcante, foi a que se mostrava nas aulas de geometria descritiva. Nessas aulas, durante uma hora éramos obrigados a abandonar o ponto de vista fixo e vagar pelo espaço, olhando o mundo tridimensional de longe. Uma experiência única, que só vi descrita, de novo, quando a Shirley McLaine abandonou o corpo físico e foi ver o lado oculto da lua.

O que estudar — as revistas

O melhor exemplo da capacidade de se aprender mais vendo do que lendo, como queria Da Vinci, são as revistas de cinema. Revistas técnicas, bem entendido. Revistas como *American Cinematographer e* outras menos cotadas. Nessas revistas, existem textos, entrevistas e fotos. Os textos e as entrevistas podem ser interessantes, mas em geral requerem muita concentração para retirar dali alguma coisa de útil, pois a maior parte das entrevistas é mais de divulgação e autopromoção do que sobre técnicas. Assim, os fotógrafos entrevistados quase sempre não passam dos elogios à equipe e ao diretor. Quando falam de como filmam ou de que técnica usam, raramente falam mais do que de filtros e de processos de laboratório que teriam algo de secreto e mágico. O mercado de diretor de fotografia é muito parecido com o dos fotógrafos de publicidade, em que a autopromoção e a mistificação são indispensáveis à venda do produto. O produto, no caso, é o próprio fotógrafo.

Existem outras informações técnicas que têm aparecido muito nessas revistas ultimamente, os desenhos de planos de filmagem. São uns desenhos alucinantes dos planos de iluminação dos *sets* de filmagens, com todas as posições de todos os refletores usados para iluminar tal e tal cena do filme X, Y ou Z. Em geral, é de um grande filme da grande indústria, do tipo *A volta de Batman XXX*. Esses esquemas são extremamente confusos. Aparecem em folha dupla, desdobrável como os pôsteres de mulher nua da *Playboy,* e devem ser a nova

grande atração editorial das revistas de fotografia, pois proliferam pelo mundo todo. Geralmente, é uma planta baixa do *set* de filmagem com indicações do tipo: 300 Par-Light HMI de 6000 W em torres de 1000 m. Quanto mais refletores tiver, quanto maior for a torre e quanto maior for *o set* de filmagem, mais destaque terá. À primeira vista, parece tudo muito confuso e inútil, desencorajador mesmo, se fosse para tentar entender aquela confusão toda, mas há uma utilidade: dar a grandeza das coisas. Para quem está acostumado a trabalhar em filmes com dois ou três atores, para quem faz suas noturnas com um único HMI, para quem trabalha em pequenas produções, como nós, fotógrafos brasileiros (e não se engane, 90% dos americanos também), ver o que se utiliza em um grande *set* de uma grande produção tem uma utilidade: saber que, para fazer *grande,* tem que ter muito material. Serve também para você perder a timidez e se dar conta de que utilizar grandes fontes e grandes refletores é normal em grandes filmes. Esse tipo de esquema de iluminação vai nos fazer entender duas coisas: primeira, que para iluminar uma grande cena é preciso muita programação. Depois, que para programar é preciso locar. Em cinema, *locar é* conhecer o local e as posições de câmera *antes* da filmagem. Não é possível iluminar, grande ou pequeno, sem saber onde estará a câmera e o que estará em quadro. No caso do pequeno, é indispensável; do grande, então, nem se fala.

Além dessas duas fontes de informação que se encontram nas revistas técnicas de cinema, existe uma terceira, que é o verdadeiro ouro. São as fotos de cena. Nessas fotos, aparecem *os sets* de filmagem. Os textos embaixo das fotos são mundanos. Dizem quem é quem e em que filme estão trabalhando. Nessas mesmas fotos, porém, existem informações, puramente visuais, de grande utilidade. Podemos ver câmeras, atores e a luz que os ilumina. Para quem entende um pouco de fotografia, essas fotos são aquelas que realmente valem por mil palavras. Basta um passar de olhos por uma dessas fotos para entendermos o que está sendo tentado e qual a idéia do fotógrafo. É tudo que precisamos para intuir as idéias dos outros e para termos

idéias novas. Vou dar um exemplo que aconteceu comigo há muito tempo atrás e que foi de grande utilidade. A reportagem da *American Cinematographer* era sobre o filme *Ano 2003 — Operação Terra.* [9] O filme era uma besteira qualquer sobre *cowboys* eletrônicos do futuro. Numa foto, via-se Yul Brinner caminhando num longo corredor. Ia precedido por um carrinho com a câmera, que recuava enquanto filmava para trás. Não se via nenhuma luz iluminando a cena. Só um eletricista, sentado ao lado da câmera, em cima do carrinho, segurando uma grande folha de isopor. O isopor ficava na altura do peito do ator, é só, Olhando bem, entendi como a luz funcionava. A luz principal estava integrada ao teto do corredor, fazendo parte do cenário. Era o ataque. Eram falsas luminárias de luz fria, trucadas para acomodar, dentro delas, refletores mais potentes e direcionais do que as lâmpadas fluorescentes normais. Essas luminárias-ataque estavam espaçadas ao longo de todo o corredor. O isopor que estava embaixo rebatia essa luz de volta para os olhos do ator. Era a compensação. Essa compensação aumentava e diminuía de intensidade à medida que o carrinho recuava. A luz batia com maior ou menor intensidade na chapa de isopor e voltava para o rosto do ator à medida que o carrinho se deslocava. A câmera, virada ligeiramente para cima, filmava o ator ora contra um fundo negro, que era o intervalo entre as luminárias, ora diretamente contra as luminárias. Quando o fundo do ator era negro, o isopor estava iluminando os olhos do ator. Em seguida, o isopor saía da luz e ator era iluminado somente pela luz da luminária, que lhe tocava o rosto de cima para baixo. Em seguida, o ator saía de baixo da luz, e a própria luz entrava no quadro, fazendo o ator aparecer em silhueta. Nesse momento, as luminárias funcionavam como contraluz. O efeito na tela era impactante, e a idéia da luz era de grande simplicidade e eficácia. Apenas observando essa foto baixou-me uma luz sobre várias possibilidades de iluminar que me ajudariam por muito tempo.

---

[9] Direção de Richard T. Heffron. Fotografia: Howard Schwartz (EUA, 1976).

Essas idéias são as seguintes: primeiro, a importância da colaboração do fotógrafo com o cenógrafo. Sem isso é impossível integrar luzes ao cenário. Luzes que podem aparecer em cena e, ao mesmo tempo, iluminar os atores. Anos depois eu veria essa integração fotógrafo/cenógrafo ser utilizada ao máximo no primeiro *Alien.* Ali, quase toda a luz vinha do cenário. A luz saía dos painéis de controle e das telas dos computadores para iluminar os atores. Tudo falso, tudo preparado pelo fotógrafo junto com o cenógrafo.

A segunda idéia que me veio do *Ano 2003* é a seguinte: a luz não é obrigada a ser nem fixa nem originária de um refletor específico para a sua função. No plano descrito acima, a compensação era um mero pedaço de isopor levado na mão por um eletricista, que ia recuando e aproveitando a luz do ataque. Esse isopor, ainda por cima, era utilizado numa posição e numa função também surpreendentes. Ao contrário do que eu aprendera durante anos na escola, a compensação não estava colocada diretamente atrás da câmera. Além disso, vinha de uma direção também muito pouco ortodoxa, diretamente de baixo do rosto do ator. Essa posição de luz é clássica em filmes de terror. Projeta luzes e sombras de baixo para cima e raramente é usada para outro efeito. Mas, de novo aqui, tinha sido uma limitação acreditar que qualquer luz colocada nessa posição causaria um efeito macabro. Nesse caso, o isopor, por ser uma superfície muito grande e causar uma luz muito difusa, atenuava o efeito da direção de baixo para cima e causava apenas uma elevação do nível de luz no rosto. É a mesma direção de luz e o mesmo efeito que se podem ver nos quadros de Degas. A luz é belíssima, deixa o branco dos olhos muito mais brilhante que o resto do rosto. O rosto fica assim meio na penumbra. Na realidade, esse efeito de luz e essa direção da fonte, de ataque e de compensação é exatamente o que acontece no interior das casas na vida real. A luz, nas casas, sai de fontes que estão penduradas no teto, rebatem no chão e voltam para iluminar os rostos, numa direção de baixo para cima. Não notamos isso porque essas luzes são muito fracas, e o efeito é pouco evidente. Esse sistema seria consagrado, mais tarde, no "*strong back light, low angle fill*" do

Blade Runner. Ainda havia mais naquela foto, porém. O isopor, além de tudo, estava num lugar tradicionalmente considerado de propriedade dos atores, ou seja, na frente da câmera. Além de ocupar essa área, a compensação estaria, ao mesmo tempo, limitando o quadro da câmera e o deslocamento do ator. Como o isopor estava logo abaixo da câmera, ele obrigaria a câmera a filmar só em *close*. Isso tudo era um erro de avaliação meu. Não era o isopor que limitava a câmera, pois ele tinha sido colocado onde a câmera *não* estava enquadrando e num lugar que *não* estava sendo utilizado pelo ator. O isopor não limitava o quadro, o quadro é que determinava até onde o isopor podia subir. Essa era a grande lição: tudo que não está em quadro é área da fotografia. Depois do primeiro ensaio, todo espaço que não é utilizado pela câmera ou pelos atores é nosso, da luz. Toda essa informação estava contida numa única foto, e sem nenhuma palavra de explicação. Como Leonardo da Vinci queria.

O que estudar — os filmes

Outra boa fonte de idéias para a boa fotografia são os filmes de *making of*. São aqueles filmes, em geral promocionais, que antecedem o lançamento do longa-metragem propriamente dito. Mostram os *sets* de filmagem dos filmes que estão sendo feitos. Esse tipo de filme é muito exibido em canais do tipo MTV ou em programas do gênero *Hollywood Today,* das TVs a cabo. Como nas fotos de cena, a intenção desses filmes não é veicular idéias nem divulgar conhecimento técnico. Fazem isso apesar de tudo. Nesses filmes, em geral, aparecem apenas entrevistas com atores e diretores famosos, além de umas cenas de filmagens. Como a câmera e a iluminação são a parte mais "visual" de um *set,* é normal que essas cenas das filmagens mostrem o trabalho verdadeiro de luz e câmera. E aí há o que aprender. Como exemplo, cito o *making* of de O *céu que nos protege,* do Bertolucci.[10] A cena é um

---

[10] Direção de Bernardo Bertolucci. Fotografia: Vittorio Storaro (ING/ITA, 1991).

exterior/dia. A filmagem se passa nos tetos de um castelo em Marrocos. O casal de atores principais passeia pelas varandas superiores e é seguido e precedido pelo que parece ser, visto de longe, o início de uma regata de barcos à vela! Insólito, não? São três estruturas de um branco puríssimo, que se cruzam e se revezam na frente dos atores, como se fossem velas de barcos procurando o melhor vento para dar a largada numa regata, "barcos manobrando com as velas enfunadas, brilhando de fogo e de luz". São, na realidade, rebatedores de pano, tipo *butterfly,* que, em vez de estarem onde deveriam estar, quer dizer, nos seus tripés, estão sendo levados nas mãos por vários maquinistas. Não são nem um nem dois maquinistas; são uns seis. Três *butterflies* se revezam na frente dos atores. Estão fazendo a luz de compensação para o sol do deserto. Segurando cada *butterfly* vão dois maquinistas. Eles fazem um intrincado balé. Enquanto um se coloca em posição, o outro faz uma ultrapassagem para esperar os atores na próxima esquina. Além deles, é claro, vão a câmera e os atores. É tudo muito curioso de ver, mas é inspirador também. Para quem está acostumado a ver os *butterflies* sendo usados até como barraca de alimentação, vê-los assim, móveis, alarga as fronteiras do permitido. Então os *butterflies* podem andar? Claro! Então qualquer luz pode andar? Sim! Podem andar em cima de gruas ou de carrinhos, na mão ou em *boons,* como se fossem microfones de som. E não é só a compensação que pode andar, embora seja mais fácil a compensação andar, porque, como não faz sombra, por ser difusa, não se denunciará. O sol também pode andar. Em um *close,* quando não se vê o chão atrás do ator, pode-se, sem nenhum problema, fazer uma contraluz seguir o ator por onde ele for, como um canhão de *show.* Com espelho ou com HMI. Onde o ator for, lá irá seu sol.

Além dessa cena das velas no deserto existia outra muito divertida nesse *making of:* Bernardo Bertolucci dava uma brilhante e descontraída entrevista sobre o filme. Logo depois, começava uma outra com Storaro, num outro tom bem mais empolado. No meio da

entrevista do Storaro, aparecia Bertolucci por cima do seu ombro e dizia: "Já sei o que ele está dizendo: que o pai é o sol e que é vermelho e que a mãe é a lua que é azul... e nhenhenhém...". E saía de quadro, deixando Storaro muito constrangido.

Para acabar com o assunto dos filmes *making of,* não perca o do *Apocalipse Now,* feito pela mulher do Coppola. Chama-se *Heart of Darkness,* e é tão bom que pode ser encontrado em locadoras de vídeo. Tem tudo que se gostaria de ver e ouvir sobre a filmagem de um longa-metragem, mas é filmado como um documentário de *cinéma-vérité,* com câmera na mão e som direto. Vemos o desespero e a glória do diretor em tempo real " e vemos também o *set* e as luzes sendo usadas. Vemos imagens do fotógrafo trabalhando (de novo, Storaro) e vemos as soluções para as seqüências que vimos na tela. Além de dar uma idéia dos problemas para as tomadas em terra vemos as dificuldades das tomadas aéreas, filmadas pelo mesmo David Jones que faria as aéreas do *At Play in the Fields of the Lord (Brincando nos campos do Senhor),* do Babenco. Mas, além disso tudo, ainda há o uso do som direto, que faz a delícia de quem gosta de documentário.

É claro que é preciso ver todos os filmes sobre fotografia. Na realidade, só me lembro de um. Chama-se *Visions of Light. É um* documentário sobre a arte da cinematografia, que é como os americanos chamam a direção de fotografia. Por ser um documentário americano, só dá a palavra aos americanos (considere-se americano todo fotógrafo que tenha feito filmes bons nos Estados Unidos: Storaro, Nykvist e Balhaus inclusos). Mas além de dar a palavra, mostra as imagens a que se referem esses fotógrafos nas suas entrevistas. As entrevistas são todas melancólicas. Os fotógrafos sempre parecem heróicos soldados de uma guerra esquecida. É como se tivessem combatido em duras batalhas pelas quais os historiadores não se interessaram e das quais, por isso

---

[11] E claro que não vemos as orgias regadas a champanhe que Coppola patrocinava na filmagem enquanto a equipe do *Apocalipse Now* chafurdava na lama. Mas também não se pode querer ter tudo num filme só. Essas histórias estão no livro *Easy Riders, Raging Bulls,* de Peter Biskind (Nova York: Simon & Schuster, 1998).

mesmo, ninguém nunca ouviu falar. Eles sabem que deram o melhor de si, que o inimigo era feroz, que se não fossem eles tudo estaria perdido, mas como não se fala de seus feitos heróicos, "só me resta eu mesmo fazê-lo". Então, contam como fizeram este e aquele plano; como usaram este ou aquele filtro; como fizeram tal e qual atriz ser mais bela do que era (e como ela ficou agradecida). Enfim, uma gente que sempre está atrás das câmeras e que se vê, de repente, na frente delas e não sabe muito bem o que dizer, mas, mesmo assim, as imagens... as imagens... quando aparecem, enfim, as imagens de que estão falando, são tão belas! De tirar o fôlego. O mesmo acontece com o livro de Leon Cakoff sobre o fotógrafo mexicano Gabriel Figueiroa. O velho senhor fala muito de todos os festivais que ganhou, de todos os diretores a quem teve de ajudar para que os filmes não se perdessem; de novo, de todas as atrizes que o adoravam por torná-las tão belas, enfim, são sempre as mesmas histórias desses mesmos homens tristes, diferentes uns dos outros, mas todos igualmente tristes. Acabam a vida sempre buscando o reconhecimento que sabem que merecem e nunca tiveram fora do seu restrito círculo profissional. Mas, de novo, no fim do livro de Figueiroa há as imagens que ele criou. Ah, as imagens... as imagens, tão melhores que suas pobres palavras! Vale a pena ver! São deslumbrantes. Entende-se tudo que ele não conseguiu explicar; entende-se, enfim, tudo, completamente sem palavras. A única solução para os fotógrafos é lhes dar a palavra em *off* : suas vozes em cima das imagens que criaram. Aí, sim, reconheceríamos seus valores e os amaríamos como as estrelas os amaram.

O que estudar — os fotógrafos

Cartier-Bresson: fotografando como se filma

Cartier-Bresson é, para os fotógrafos, o que Platão é para a filosofia e Shakespeare para a literatura. Se você não tiver tempo para mais nada, leia Platão e Shakespeare e veja as fotos de Cartier-Bresson. O conselho não é meu. É de Bloom, sobre Shakespeare, e de Alfred North Whitehead

(citado por Francis), que diz que "toda a filosofia é uma nota ao pé de página de Platão". Neles, encontramos tudo que interessa. Os grandes homens e as grandes causas. As grandes perspectivas e o refinamento da linguagem. O início e o fim, no sentido do *objetivo a atingir*. Está tudo lá. Não só em Platão e em Shakespeare, mas também em Cartier-Bresson. Para nós, fotógrafos, bem entendido.

Tudo já foi dito e escrito sobre Cartier-Bresson. O único mistério sobre seu trabalho sempre foi ele mesmo. Cartier-Bresson não gosta de ser fotografado e não dava entrevistas. Recentemente, esse gelo foi quebrado e pudemos ver Cartier-Bresson falando e fotografando ao vivo. O documentário *Henri Cartier-Bresson?* [12] tem passado freqüentemente em vários canais educativos da televisão. As entrevistas são conduzidas por amigos, e as imagens são quase amadoras, mas existem dois momentos sublimes no filme. O primeiro acontece quando lhe perguntam de que música gosta. Cartier-Bresson, com olhar perdido, como se estivesse ouvindo os sons que ama, murmura: "Bach, Bach, Bach". Depois, na parte mais importante do filme, vemos algumas imagens filmadas por repórteres que cruzaram com Cartier-Bresson trabalhando na China e por aí, pelo mundo. Então, vemos como fotografa. Fotografa como se filma: sem tirar o olho da câmera. Aperta o botão e avança o filme sem nunca tirar o olho do visor. Não pára nunca de enquadrar e está sempre pronto para apertar o disparador quando a composição ficar perfeita. Só assim é possível fazer o que ele faz e capturar aquele instante mágico de que ele sempre disse correr atrás, e que sempre conseguiu capturar nas suas fotos.

Rodchenko e a Dutch head

Rodchenko só se interessava por uma coisa: as diagonais. Para ele, se uma foto não tivesse uma linha que cruzasse o quadro de um lado ao outro, nem apertava o dedo. Como era antes de tudo um

---

[12] Filme de Sarah Moon com a colaboração de Robert Delpire. Produção: Take Five. Produtora executiva: Michèle Siritzky. Videocassete (37 min.): cor com seqs. em p & b; ½ in. Distribuidor: 1-fome Vision Arts [1988], O 1994, Chicago, IL.

pintor, e um pintor de uma época em que "se via tudo através do prisma da técnica", pintava com régua e compasso. Sendo assim, não é de estranhar que se rebelasse contra a obrigatoriedade de o horizonte das fotos ser horizontal e resolvesse instituir, nas suas fotos, a "supremacia da linha, o único elemento que permite construir e criar". A solução que ele inventou foi a foto torta, inclinada, sem respeito pelo nível. Se, para ele, a figura humana era secundária, e o importante era que existisse uma composição onde sempre houvesse uma linha cortando a foto na diagonal, essa liberdade de sair de nível foi sua grande colaboração para a fotografia em particular e para a criação das imagens em geral. Não existe nenhum equivalente na pintura clássica. Não existe um só quadro que não respeite o nível do horizonte. Mesmo pintores "loucos", como Van Gogh ou Rousseau, nunca perderam o prumo. A Rodchenko deve ser dado o crédito de ter feito a mais simples e radical revolução da imagem: entortar a câmera. É verdade que, se isso tivesse sido feito em pintura, teria sido uma verdadeira revolução, visto que seria preciso pintar como não é possível ver. De fato, mesmo com a cabeça fora de nível, de alguma maneira a imagem se nivela no cérebro. A revolução de Rodchenko foi só entortar a câmera. E é tão boa essa idéia que ela sobreviveu até hoje e chegou mesmo a obrigar a indústria a fabricar um tripé só para podermos filmar assim, torto. É a *Dutch head,* uma cabeça de tripé que, além de virar para cima e para baixo, girar para a direita e para a esquerda, entorta para um lado e para outro, saindo do nível. Uma revolução sem a qual os *clips* musicais não poderiam mais viver.

David Douglas Duncan e o método

A David Duncan se deve dar o crédito de ter inventado a presença da câmera. Seu livro mais famoso é *Yankee Nomad.* [13] Nele, o maior orgulho de Duncan é ter inventado o uso do prisma. Fazendo fotos através de um prisma, ele conseguiu imagens múltiplas, com as quais

---

[13] David Douglas Duncan, *Yankee Nomad* (Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1966).

pretendeu dar uma resposta ao cubismo de seu amigo Picasso, que achava a fotografia uma arte menor. Uma *vanidad* de fotógrafo face ao desprezo da grande arte da pintura por aquela menor, a fotografia. Mas existe, no mesmo livro, uma descoberta que, se não é consciente, é de grande valor: a da presença da câmera como método para foto-grafar a guerra e as pessoas. Como a guerra é uma coisa parcialmente invisível, era necessário descobrir um método para fotografá-la. Duncan descobriu. A guerra é difícil de fotografar porque metade dela se passa dentro das pessoas. Os tiros e as explosões só aparecem nos filmes de guerra de mentira, da propaganda patriótica, e nunca correspondem ao que acontece de verdade. Na verdade, a única coisa que se pode ter certeza de encontrar em qualquer guerra é o tédio, sempre presente, e seu companheiro inseparável, o medo. Este em gradações que vão da angústia ao pânico. Essas duas coisas pareciam não ser fotografáveis, mas Duncan as descobriu na cara das pessoas, exatamente na hora em que se davam conta da presença da câmera. E passou a fotografar assim, sempre frente a frente com o personagem e sem tentar se esconder nem surpreender quem ia ser fotografado. Só era preciso uma coisa: estar lá onde as pessoas sentiam medo e tédio. Não é pouca coisa, é sempre muito chato e perigoso.

Em filme, pode-se fazer a mesma coisa, e os melhores documentários são aqueles em que a equipe não tenta se esconder do assunto, e sim integrar-se a ele. *Cabra marcado para morrer,* de Eduardo Coutinho, foi filmado assim.

> [...] antes de começar a filmar, fixamos regras baseadas no fato de que um filme é um filme, e não tentaríamos disfarçar isso. O técnico de som deveria estar tão próximo do entrevistado quanto necessário, sem jamais se preocupar em estar dentro ou fora de quadro. Ao contrário, às vezes seria indispensável que ele aparecesse. Pata o diretor [...] essa tendência seria exacerbada, ainda mais porque precisava conversar com os personagens como se conversa na vida real, ou seja, muito próximo deles.

Existem outros métodos e outros filmes. O importante é ter um, o método, para poder fazer o outro, o filme.

Sebastião Salgado Sozinho

O método de Sebastião Salgado é a solidão. E a paciência. Um daqueles dois eternos companheiros dos soldados em guerra citados acima viaja sempre com os fotojornalistas. É o tédio. Nada mais solitário que um fotojornalista. Não há ninguém o esperando no aeroporto, quando chega para começar uma reportagem. Também ninguém vai lhe ajudar a tirar as credenciais para fotografar as revoluções e as guerras, nem ninguém lhe paga por semana, como em cinema, pela chateação de enfrentar políticos e Dianas para a *Paris-Match* publicar na semana seguinte. Dinheiro, só depois da foto feita e publicada. Sem foto, nem fama nem grana. Cinema e TV são outra coisa: há sempre a equipe que protege e a produção que resolve. Para os profissionais que trabalham em equipe, todos os problemas de apoio e de relações públicas são proporcionados pela produção, sejam elas as equipes de televisão ou dos filmes de longa metragem. As equipes são imunes ao estrangeiro e levam consigo o seu mundo. Não se sentem isoladas ou solitárias em nenhum lugar, seja em Crato, Moscou ou Zanzibar. Já o fotojornalista é um solitário, e não poderia ser diferente, senão não haveria a foto, única, sua, exclusiva. Se não fosse assim, seriam dez fotos iguais, feitas pelos dez concorrentes que estariam ali, pendurados por cima do seu ombro, todos fazendo a mesma foto que ele fez, no mesmo lugar, com a mesma lente, do mesmo morto se esvaindo em sangue. O fotojornalismo vive disso: viajar só e fotografar só. Sebastião Salgado, ao descrever a bagagem que leva para suas reportagens, chega a dar pena: uma sacola de couro de estimação, com os filmes; e outra qualquer, com as câmeras. François Lochon [14] era pior ainda. Além do material de câmera, duas meias e duas cuecas. Uma delas no corpo.

---

[14] François Lochon, fotógrafo da agência Gamma, ficou célebre sem fazer as fotos que o tornaram conhecido. Apelidado de *Raflette* (algo como "O xepinha"), ficou famoso por comprar as fotos dos outros. Comprou a foto do encouraçado argentino *General Belgrano,* afundado na Guerra das Malvinas, feita por um oficial argentino sobrevivente; e a do assassinato do presidente Sadat, feita por um fotógrafo egípcio. Michel Guerrin, *Profession photoreporter* (Paris: Gallimard, 1988).

Tudo isso pode parecer não ter nada a ver com *o glamour* da vida das equipes de cinema, nem com as supermodelos dos filmes de publicidade, mas igual ao método de Duncan, às composições de Cartier-Bresson, e às linhas de Rodchenko, a solidão de Salgado é uma dessas coisas da fotografia que precisam ser vistas e entendidas por quem quer ser fotógrafo, fotojornalista ou diretor de fotografia. Parecem profissões diferentes, mas sem saber fazer as duas primeiras, é impossível exercer a terceira. Esta é o topo de tudo que se pode fazer em fotografia, e para chegar aqui é preciso ter passado por lá.

O que faz o diretor de fotografia

Antes, o roteiro

Gabriel Figueiroa é o grande diretor de fotografia mexicano. Fotografou todos os filmes de Buñuel rodados no México e inventou um jeito de filmar nuvens e paisagens que ficou conhecido como "os céus de Figueiroa". Usa um filtro laranja em p&b e enquadra em *contreplongée. Ao* mesmo tempo, é o típico diretor de fotografia que não se dá bem com as palavras. Quando questionado por Leon Cakoff [15] como definiria seu estilo, saiu-se com uma série de imprecisões e vacilações que mais parecem a caricatura do fotógrafo mudo: "Bom, sim... O meu estilo, eu vou lhe explicar... Como é meu estilo? Eu mesmo não sei como o tenho ou como o faço. Não sei se tenho um estilo". Mesmo não se expressando bem em palavras, Figueiroa sabe o valor delas: "O principal em um filme é a obra. O que vem antes de tudo é uma boa obra. Se não há um roteiro, não há filme. Muitos gênios fracassaram no cinema por falta de obra".

Você recebe o roteiro. Mal conhece o diretor. Não sabe se vai fazer o filme dele ou não. Começa a ler. Logo na primeira seqüência,

---

[15] Entrevista de Gabriel Figueiroa a Leon Cakoff no livro *O mestre do olhar,* Edições da Mostra 1995.

você começa a criar imagens para aquele texto. Você não sabe onde será filmado, nem com que atores, não sabe nada. Só vai lendo nomes e situações e criando imagens. Essas imagens, depois, não lhe abandonarão mais. Mesmo confrontado com as opções reais, que são os atores e as locações, você tentará encaixar aquelas imagens no filme. Foram essas as imagens que se formaram, espontaneamente, na sua cabeça, enquanto você lia o texto pela primeira vez. São elas que você gostaria de ver na tela. Elas foram a sua primeira reação àquelas palavras. Não são mais as ações de um filme nem os diálogos de um ator, são as *suas* imagens. Não é mais o livro de um autor, é o *seu* livro. Essa não é nem uma experiência exclusiva de diretores de fotografia ao lerem um roteiro pela primeira vez. Todo mundo faz isso ao ler um romance. Cada pessoa tem o *seu* primo Basílio pessoal, *seu* Meursault ou *seu* Kurtz, e estes não corresponderiam aos de qualquer outro leitor. "[...] não me recordo de nenhum livro que tenha lido, a tal ponto eram minhas leituras estados de minha própria mente [...]." [16]

A diferença entre o diretor de fotografia e o leitor comum é que o primeiro vai ter que concretizar suas imagens, e por isso tem que estar alerta para elas. Para o fotógrafo, essas imagens que passam pela cabeça de qualquer leitor ao ler qualquer romance são a essência de seu trabalho. É na primeira leitura que virão as primeiras imagens, e é dessas primeiras imagens que começará a nascer o conceito da fotografia do filme. É preciso estar atento a elas e ter disciplina para transformá-las em algo concreto, e isso antes mesmo de pegar a câmera e fotografar. Uma maneira de tentar torná-las concretas é desenhá-las. Nem todo fotógrafo é pintor ou desenhista; aliás, a maioria não o é. Mesmo que fossem, perceberiam que a transposição de uma idéia para um desenho não é mais fácil do que para um filme. A imagem que se tem na cabeça, ao ser desenhada, transforma-se em outra coisa.

---

[16] Fernando Pessoa, citado por Eduardo Gianetti no livro *Auto-engano* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

O que não é de se surpreender, pois mesmo os pensamentos, ao ser transpostos para palavras, também se transformam em outra coisa. Essa outra coisa é o que fica, e, na realidade, a imagem que a gente tinha na cabeça, e que parecia ser tão clara e evidente, só passa a ser realmente alguma imagem, ou texto, depois de posta no papel. Aí então ela passa a existir, e em pouco tempo substituirá aquela imagem etérea que havia na imaginação. Para os outros, e, no fim, para você mesmo, a imagem definitiva é aquela que foi concretizada, e a imagem mental terá se diluído para sempre, sendo substituída pela imagem real. Trata-se, finalmente, do filme que saiu daquele roteiro. Não há esperança. As imagens mentais nunca chegarão à tela, ao papel, ou a lugar nenhum, mas, mesmo não havendo esperança, não deve haver desespero, e há de haver método, pois não estamos atrás da perfeição na transposição do mental para o concreto, mas apenas fazendo arte. Quanto mais próxima uma da outra, a imagem mental daquela concreta, melhor. Será sempre uma questão imponderável e vã. Resta discutir o uso de algum método que nos ajude nesse processo, e que cada um consiga fazer a transposição do imaginário para o concreto segundo sua habilidade e seu próprio talento, o que é outra coisa imponderável.

Nada disso é conversa jogada fora, porque são duas coisas que temos que manter em mente quando transpomos palavras para imagens. Ou sentimentos para poemas, ou sensações para pinturas... enfim, para fazer arte, como falei acima. Primeiro, a luta é vã e interminável. Segundo, faremos isso de qualquer modo, mesmo ficando sempre insatisfeitos, e já que o teremos de fazer, que seja com método.

Para transformar palavras em imagens, dois métodos são tradicionais em cinema: decupar e fazer *o storyboard*. Sem nenhum dos dois, estamos condenados ao fracasso, ou não. Vá lá saber. Às vezes, mesmo fazendo os dois, fracassamos; às vezes, não. Em geral, porém, nunca fazemos nenhum dos dois e não fracassamos. Enfim, é melhor fazer os dois, ou um dos dois. Os dois métodos resultam na mesma coisa, ou seja, visualizar o filme antes de estar lá. Sentar e, como um Steve

Wonder tocando piano, *ver* as coisas que estão por vir, aquelas coisas que estão descritas no roteiro e que vamos separar em séries de imagens. O que era um bloco único de ações vai ser separado em descrições de ações diferentes. Isso é decupar. A palavra vem do francês *couper,* "cortar em pedaços". Assim, decupar é separar as ações que estão descritas no roteiro, sem interrupções, em ações separadas, segundo as diferentes posições de câmera. Essas ações, assim separadas e vistas através de uma "câmera futura", serão então descritas em palavras ou em desenhos, para serem filmadas depois.

Em palavras, é a decupagem. Em desenhos, é o *storyboard.*

Decupa-se assim: plano 1, homem entra pela porta. Nesse quadro, vê-se o ator cortado acima do joelho. É um plano americano. Depois, queremos ver só o rosto. Esse, então, será o plano 2, um *close* do ator, e assim por diante o filme inteiro, até o fim do filme. Em palavras ou em desenhos. Tanto faz. É o mesmo trabalho de ler, ver e anotar (ou desenhar) o que eram apenas palavras.

Esse trabalho não é uma obrigação do diretor de fotografia. É apenas o dever de casa *mínimo* de um diretor de filme. É chato e é delicado, pois sempre temos tendência a postergar essa hora fatídica de resolver onde e como colocar a câmera, esperando que o real e o concreto, do cenário e dos atores, ajude-nos a decupar. Mas não há saída; esse trabalho *tem* de ser feito, e tem de ser feito *antes* de se chegar ao *set,* senão nada funcionará. O diretor vai poder fazê-lo só ou acompanhado. Sozinho, se vai decupar em outras palavras o que já eram palavras, e acompanhado do desenhista do *storyboard e* do fotógrafo se quiser ver as imagens futuras. Alguns decuparão com seus assistentes de direção, outros com a continuísta; enfim, o diretor trabalhará como e com quem quiser, mas terá de fazê-lo. Sempre. Diretor que não decupa seu filme *antes* de ir para *o set* não é sério, ou é preguiçoso. O que é pior para todos e inadmissível para o produtor. É claro que a decupagem não é uma camisa-de-força. Mudar a decupagem no *set* é uma das prerrogativas do diretor. Essa liberdade é natural, mas ao mesmo tempo limitada. Pode-se mexer um pouco no tamanho dos quadros e nos movimentos de

câmera, pode-se mudar essa ou aquela ação de cenário, ou esse ou aquele diálogo, segundo as conveniências dos atores; o que não se pode é inventar gruas onde não existiam e multidões onde havia indivíduos. E isso não pode ser feito pela simples razão de que a produção não pode multiplicar pães ou andar sobre as águas sem ter consultado antes o homem dos efeitos especiais.

Esse trabalho de decupar ou fazer o *storyboard* é posterior à primeira leitura do roteiro e não é um trabalho específico do fotógrafo. O objetivo do fotógrafo é criar um conceito geral para as imagens do filme e prever soluções para os problemas técnicos. A isso se chama *decupagem técnica ou análise técnica,* que é parecida com a decupagem que o diretor faz, só que, em vez de envolver pessoas e ações, envolve câmeras, filtros, lentes, etc. Por outro lado, para criar o conceito da fotografia do filme, o fotógrafo vai lidar com dados abstratos e artísticos e resolver como será a imagem do filme: se dura ou delicada, contrastada ou suave, realista ou estilizada, etc. ou tal.

Então, durante a primeira leitura do roteiro, o fotógrafo deve anotar tudo que lhe passar pela cabeça, do técnico e do artístico, e isso enquanto vai lendo. Deve anotar as coisas mais evidentes e as mais simples. Deve, sobretudo, anotar aquelas coisas que ele acha que são tão evidentes e tão simples que nunca as esquecerá e que, portanto, já agora mesmo não se lembra mais. Deve fazer as anotações mais gerais e as mais específicas, as mais íntimas e as mais delirantes. Vale tudo. Tudo deve ser anotado. Nada lhe voltará. É dessas primeiras sensações que sairá o conceito. Sem elas, as idéias originais nunca mais voltarão. Quanto mais pessoais e espontâneas essas imagens e anotações, melhor. Foi o texto quem as sugeriu. Depois, frente aos outros membros da equipe, essas anotações serão coerentes por se ligarem uma às outras. Essa é a força das primeiras anotações. Uma ou outra idéia isolada sobre um roteiro é muito pouco. Idéias debitadas assim, sem anotações, são vulneráveis, e, no meio de uma reunião, poderão ser sufocadas. Um roteiro inteiro, anotado pelo fotógrafo, é um conceito. Há que ser levado em conta. Será sempre um conceito

pessoal e subjetivo, mas também são pessoais e subjetivos os conceitos do diretor, do produtor, do cenógrafo e de todos os demais. A hora de dar opinião é agora, nas reuniões, antes de começar a filmar. Depois, é só execução. Tente mudar o que achar que deve mudar logo na primeira leitura do roteiro. Faça isso enquanto você ainda está agindo e sentindo como o público sentirá, enquanto você estiver tomando conhecimento do drama.

Intervir no roteiro, mesmo que dramaticamente, é válido e inevitável. O fotógrafo não é um mero técnico que não possa ter boas (ou más) idéias a acrescentar a um roteiro. É verdade que a maioria das intervenções dos fotógrafos serão práticas e técnicas, mas um ponto de vista visual pode acrescentar boas soluções dramáticas. Dou dois exemplos de soluções visuais que acho boas. Uma, que foi minha; outra, do Murilo Salles. Começo pela do Murilo porque o filme era dele mesmo, e porque é a típica solução visual para uma ação. Murilo sempre foi um fotógrafo que queria ser diretor. Aliás, nunca quis ser fotógrafo. Quando ele e Bruno Barreto começaram, juntos, sobrou para ele fotografar. Fez sucesso, mas nunca tomou gosto: era um diretor que fotografava. Bem. Muito bem. Quando pôde, dirigiu. No seu primeiro filme, *Nunca fomos tão felizes,* a ação se passava dentro de um apartamento abandonado. Para mostrar isso, um personagem, ao abrir uma gaveta, vê apenas duas bolinhas de naftalina que rolam na sua direção, dentro da gaveta vazia. Basta. É um apartamento abandonado, não precisa dizer mais nada. O abandono estava nas naftalinas.

A minha intervenção foi no *Primo Basílio.* Gilberto Braga, ao fazer a adaptação do romance, tirou a cena em que

> [Juliana] foi à sala, fechou o piano. Havia um forte cheiro de charuto. Pôs-se a olhar em redor, devagar, andando com um passo sutil [...] de repente agachou-se, ansiosamente: ao pé do divã uma coisa reluzia. Era uma travessa de Luísa, de tartaruga, com o ato dourado [...]

Sugeri que a cena fosse incluída de volta. Se Eça de Queirós tinha se dado ao trabalho de construir uma cena visual, sem diálogos,

para mostrar a descoberta do adultério pela empregada, me parecia indispensável guardá-la. Na reunião, me lembro de ter dito que Juliana estaria "como um cão de caça, farejando a presa já ferida". Normalmente, o fotógrafo não tem nada a ver com essas coisas, mas não custa nada tentar. Nesse caso a sugestão foi aceita e funcionou muito bem. Existem casos em que não funcionam, nem são aceitas. Conto uma da Tônia Carrero, porque é a melhor que já presenciei. Tônia, no *Bela palomera,* queria mudar algumas das suas falas. Ruy Guerra, o diretor, argumentou: "Tônia, os diálogos foram escritos pelo Gabriel Garcia Márquez, prêmio Nobel de literatura, acho que deve-ríamos mantê-los". Mantivemo-los. Pois.

Raramente um fotógrafo escolherá fazer um filme por causa de um bom roteiro. São poucos e são fluidos os bons roteiros. Mudam como as marés. Nenhum roteiro é melhor que o bom filme que saiu dele, e já fizeram péssimos filmes de bons roteiros. É verdade que fazer bons filmes de péssimos roteiros é uma raridade total. Que eu me lembre, nenhum. Mas é uma falácia dizer que os fotógrafos escolhem fazer filmes em função dos roteiros. Só existe um caso em que escolhemos fazer ou não um filme só por causa do roteiro. É quando o roteiro é tão ruim, mas tão ruim... e temos outro filme para fazer. Aí, *não* fazemos aquele e fazemos este. Aceitamos fazer filmes por outras razões. Aceitamos fazer filmes por causa dos bons diretores, que por terem feito bons filmes antes passaram a ser interessantes e deverão continuar fazendo bons filmes. Fazemos também os filmes dos amigos estreantes, por serem amigos. E essa é uma das razões mais correntes para se fazer filmes: os amigos. Esse caminho é, na verdade, o único caminho para os diretores de fotografia estreantes: fazer os filmes dos diretores da sua geração que são seus amigos. Primeiro, os curtas, e depois os longas. Havendo talento dos dois lados, ambos irão em frente. As amizades se solidificam no trabalho, mas não é tudo. Assim como não há boa fotografia que resista ao mau humor de seu autor, também não há amizade que salve uma má fotografia do amigo do diretor. Fazemos também os filmes por causa dos atores envolvidos no projeto, que, se são bons e famosos,

poderão trazer uma boa produção com seu nome. Finalmente, fazemos filmes ou por causa do dinheiro que vamos ganhar, muito, ou pela falta de dinheiro, que, sendo muita, nos obrigaria a fazer qualquer filme, de qualquer diretor, com qualquer roteiro. Aí tentaríamos salvar a todos: filme, diretor e nós próprios. Aceita-se fazer filmes, sobretudo, pela possibilidade de realizar bons filmes. Então, intervir no roteiro é válido, se não artisticamente, intervindo no drama, pelo menos tecnicamente, ou seja, preparando as imagens futuras. Para que sejam boas. Belas. Luta-se para que o filme seja melhor do que seria sem nós. E do sucesso dele virá o nosso.

O tripé da criação

Os diretores

Fernando Campos estava dirigindo *Ladrões de cinema. A* filmagem era no morro do Pavãozinho, Zona Sul carioca. Jaguar, o cartunista, era amigo de Fernando, da noite e dos bares. Fernando convidou Jaguar para dar uma olhada na filmagem. Subindo o morro, Jaguar deu de cara com Fernando numa birosca. Fernando estava bebendo e convidou Jaguar para um copo. Depois de horas de conversa e bebidas, Jaguar perguntou ao Fernando:

—Então, quando é que começa essa filmagem?

— Você veio ver a filmagem? Pode subir que eles já estão lá filmando.

— Ué?! Você não vai lá dirigir?!

— Eu não, eles estão cansados de saber o que têm que fazer.

Os caronas do sucesso e a solidão do fracasso

Existem dois tipos de filmes depois de concluídos. Os de sucesso e os que fracassam. Os de sucesso foram feitos por toda a equipe. Os fracassados são obra exclusiva do diretor. Sempre foi assim. Do sucesso do *Cidadão Kane* nasceram outras lendas, como a do fotógrafo Gregg

Toland, que seria, na realidade, o autor das imagens do filme, e a do trenó Rosebud, que, de psicologia *pop,* passou à condição de tese de doutorado de psicanálise. Do fracassado *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1966), ninguém é capaz de citar um único colabora-dor. São os dois grupos de pagode que poderiam ser formados com as equipes de cinema: Os Caronas do Sucesso e A Solidão do Fracasso. Seja no cinema brasileiro, francês, turco ou americano, sempre, depois de lançado um filme, formam-se esses dois grupos.

Os filmes do Babenco, por exemplo, sempre foram feitos pelos outros. Os assistentes de direção e os fotógrafos sempre levaram o crédito pelos sucessos de *Pixote, Lúcio Flávio, e* todo inundo sabe que quem fez *o Beijo da mulher aranha* foi o William Hurt. Agora, *o Brincando nos campos do Senhor, o* fracasso que enterrou de vez o Babenco no mercado americano, é obra, dizem, exclusiva dele. Mas é sempre bom lembrar que a única pessoa das diversas equipes que realizaram esses diferentes filmes do Babenco, a única pessoa que participou de *todos* esses filmes, sucessos e fracassos, foi o próprio Babenco. É por isso que os diretores acabam levando a fama pelo sucesso ou a culpa pelo fracasso. É por isso, também, que roteiristas, fotógrafos e assistentes de direção se insurgem com a fama atribuída aos diretores e se sentem atraídos pela direção. O canto da sereia, no caso, são as entrevistas e críticas que centralizam o sucesso nas mãos do diretor. É verdade que centralizam, também, o fracasso, mas isso não revolta, pois, afi-nal de contas, a culpa é deles mesmos, diretores, por perpetrarem filmes tão ruins (nós bem que avisamos). O que revolta é não darem crédito aos colaboradores (nós) quando estão dando entrevista no Jô Soares sobre seu último estouro de bilheteria. Afinal, a gente, a equipe, sabe muito bem quem fez esse filme ser bom. Essa frase, em geral, deveria ser dita, sempre, na primeira pessoa, pois, no sucesso, a nossa contribuição deixa de ser coletiva e passa a ser individual.

Mas, afinal, quem faz um filme ser bom ou ruim?

Primeiro, é o produtor. Depois, o roteirista. Concretamente, fisicamente, quem faz o roteiro virar filme, através do produtor, é o

tripé diretor, diretor de arte, diretor de fotografia. Quando o filme é bom, os três foram bons.

A fotografia e a produção

Os filmes são do tamanho da sua produção.

A diferença entre o filme que tem dinheiro e o que não tem é que aquele que tem dinheiro tem todos os planos que precisa, e o que não tem, só tem os planos que precisa para contar a história. Quando são bons, o primeiro é um bom filme; e o segundo, apenas um bom roteiro filmado.

Os filmes têm o tamanho da sua produção. Não existe filme maior do que a sua produção. O que a produção foi capaz de colocar na frente da câmera será o filme. Os técnicos podem ser práticos e eficazes e conseguir dar a melhor utilização possível ao material que a produção foi capaz de alugar e comprar. O diretor pode ser criativo e eficaz e conseguir tirar o melhor dos seus atores. Mas, mesmo nos filmes mais criativos e que parecem independer da produção, como em filmes onde um Antônio das Mortes faz o papel de todas as expedições do exército a Canudos, é possível supor que aconteceu assim porque foi isso que se conseguiu produzir. Ciente disso, foi disso que o diretor tirou seu filme. Existe, no entanto, uma maneira de o filme ser maior do que o dinheiro que foi levantado pela produção: é usando o trabalho da equipe como dinheiro. Tempo é admitidamente dinheiro, mas trabalho também é. E o dinheiro em forma de trabalho só pode aparecer de duas formas: na praticidade e na inteligência do seu uso. Se você tem capital, faz o que quer. Se tem trabalho escravo disponível também. Se não tem nem um nem outro e tem um pouco de capital e um pouco de trabalho, pode-se, com muita praticidade, conseguir um resultado igual ao que se conseguiria com muito dinheiro e desperdício, ou com muito trabalho usado em vão. É, como sempre, a apologia da eficiência. É

válida, mas nunca transformará um filme de baixa produção num filme de grande produção. Para o olho acostumado a julgar pelas imagens, as pistas estarão sempre lá. Essas pistas são as seguintes: poucos planos para cada seqüência e poucos cenários diferentes ao longo de todo o filme. Poucos exteriores também denunciam uma produção barata quando é um filme de estúdio, e o contrário, poucos cenários num filme de muitos exteriores, também denuncia, etc., etc. Qualquer dessas maquiagens de produção engana. Mas engana pouco. A prova mais incontestável de que um filme é a sua produção seria fazer um paralelo com a foto de moda: se você tiver uma bela modelo, um bom cabeleireiro, um bom maquiador e boas roupas, a produção terá feito seu trabalho. O resto é com o fotógrafo. Mas se na frente da câmera estiver uma mulher feia, enrolada num saco de aninhagem, mal penteada e maquiada feito o cão, não há que se esperar muito da fotografia. Assim são os filmes e suas produções.

O único pecado do produtor

O filme *é Se segura, malandro.* A produção é média. A filmagem é dentro de uma fábrica. Carvana, o diretor, quer um plano geral da fábrica. Não há luz nem tempo suficiente para iluminar a fábrica toda; o jeito é destelhar. Destelhar é o único recurso que existe para resolver essa equação de área muito grande para iluminar com pouca luz e pouco tempo: tiram-se algumas telhas, coloca-se um plástico translúcido no lugar delas e tem-se uma belíssima luz. Nessa nossa história, o produtor, acionado, pede um tempo para conseguir a autorização. Volta quinze minutos depois com um categórico não: "O gerente da fábrica disse que de jeito nenhum". Vira as costas e vai fazer outra coisa. Um operário que estava ouvindo a conversa chega perto da gente e diz: "Oxe ! o cara não falou com gerente nenhum. Saiu pela aquela porta, deu uma volta, de pés, devagarinho no galpão, passeando, olhando a paisagem, voltou aqui e disse que não".

O único pecado do produtor é a preguiça.

Produtores podem ser grossos. Podem ser duros. Podem ser insensíveis ou interesseiros. Agitados e ulcerados. Podem não ter mãe. Podem vender a mãe. Podem ser bons, ruins ou mais ou menos. Podem ser grandes, pequenos ou médios, só não podem ser preguiçosos. Ser grande ou pequeno, grosso ou insensível, duro ou intratável, tudo isso pode ser considerado como a parte aparente da profissão de produtor; afinal, para quem não é produtor, a profissão parece ser uma eterna chateação de resolver os problemas dos outros, e com pouco dinheiro. Mesmo que a profissão fosse isso: resolver os problemas dos outros com pouco dinheiro, há que se admitir que é uma profissão. E quem entra nela deve cumprir sua função de qualquer maneira. Não é isso, porém, a profissão de produtor. A profissão de produtor consiste em apenas uma coisa: colocar as coisas na frente da câmera. Na frente, atrás, em volta, antes, durante e depois. Tudo que está à vista, gente e coisas, foi levado até ali pela produção.

Existem várias categorias de produtor. São os produtores executivos, os diretores de produção, os produtores de cenário e figurino, elenco e figuração, e ainda os assistentes de produção. Todos fazem parte de uma entidade misteriosa e coletiva chamada produção. Todos da produção se dedicam a uma só coisa: usar o dinheiro que foi conseguido pelo produtor (esse sim, um produtor sem nenhum sobrenome, é a pessoa que realmente levantou o dinheiro para fazer o filme) para colocar o melhor possível diante da câmera. Qual o prazer da profissão? Existem dois. O primeiro é dinheiro. Ou se é produtor, produtor mesmo, o que levanta o dinheiro para fazer o filme e com isso ganhar mais dinheiro, ou se é empregado do produtor, o que se faz para ganhar salário, dinheiro. Quando um produtor é feliz? Em dois momentos: "Quando recebe o telefonema chamando-o para trabalhar e quando recebe o cachê". O outro prazer do produtor é um prazer parecido com o do fotógrafo: conseguir fazer, e bem. Esse tipo de prazer só é reconhecido internamente, no pequeno meio profissional. Não se fica famoso nem se dá entrevistas sendo produtor. Os créditos e as entrevistas serão sempre

do diretor. Existe, porém, um certo prazer pessoal e profissional em ver seu esforço transformado em imagens. Produtores que gostam do que fazem se sentem co-autores do filme e reconhecem, na tela, *seus* elementos. A frase típica de um produtor sobre um filme do qual participou (que "eu fiz", como eles dizem) é: "Eu botei 25 elefantes na frente da câmera, eu botei 31 jangadas, eu botei três caravelas", e por aí. Insurgem-se contra diretores que não filmam tudo que foi produzido. E com razão. Produtores não inventam coisas para colocar na frente da câmera. Lêem o roteiro, decupam segundo as normas de produção, e produzem. Se o que deu tanto trabalho para trazer até a frente da câmera não é usado, os produtores falam mal dos diretores. Com razão. Se pediu, é para usar.

Bons produtores cortam o que foi pedido por sentirem insegurança da direção, ou manobram para conseguir o suficiente sem perda de qualidade. Superproduções só o devem ser do lado de lá, daquele lado que a câmera vê. Atrás da câmera, não deve haver desperdício. Construir cenários com porta, janela e campainha quando só se vê a maçaneta é um erro; não da cenografia, mas da produção, que não conseguiu saber do diretor qual filme está fazendo. Se a produção faz seu trabalho bem, ela só colocará na frente da câmera o que é preciso e o que pode. E isso deve ser estipulado *antes* de se entrar no *set*. Depois de resolvido quanto se tem de dinheiro para fazer o filme, resolve-se onde e quando usá-lo. Esse é o trabalho do produtor executivo. A partir do momento em que se resolveu o que vai ser produzido, quer dizer, o que vai ser colocado na frente da câmera para ser filmado, essas coisas têm que aparecer no *set*. Pode-se imaginar quanto existe de mal-entendidos entre produtor e diretor. Pode-se imaginar que um está fazendo um filme e o outro, produzindo outro. Pode-se imaginar que os dois estão empurrando com a barriga os problemas que ainda não aconteceram, mas que estão de tocaia na esquina, prontos para fazer "uh!". Pode-se imaginar problemas de honestidade e competência, pode-se imaginar tudo isso, mas nada disso tem a menor importância, por serem problemas que podem ser descobertos e de-

vem ser corrigidos. O único problema que nunca mostra a sua cara e, portanto, está sempre presente é a preguiça. Depois de tudo acordado, quando se sabe quanto, quando e onde, não há mais espaço para a preguiça. Mas ela acaba por atacar de duas formas, escondida atrás de duas frases: "Está vindo" e "Não deu".

Existem várias maneiras de ser preguiçoso, e os que o são sabem que não deveriam ser e disfarçam o problema; o que o torna ainda maior. Ele fica enorme quando é escondido. E ele se esconde atrás das duas frases citadas acima. "Está vindo" é a esperança do produtor preguiçoso: que o diretor, sob pressão, perca a paciência e desista. A esperança do "Está vindo" do produtor é o "Vai assim mesmo" do diretor, que aceitaria filmar com o que tem, para não se atrasar. Acontece, mas não duas vezes. Na segunda vez, veremos outro produtor no lugar do preguiçoso.

O "Não deu" é mais perigoso. Se é para não fazer, tem que dizer antes. O maior golpe que um produtor pode dar é fingir que tem o que foi pedido e deixar para, na hora, dizer que "Não deu". Deixar para dizer que não tem na hora de filmar é o pecado mortal do produtor. É associar a preguiça à covardia. Produtores são, como os fotógrafos e os diretores de arte, pessoas que estão ali para resolver problemas específicos. Se o diretor tivesse que ficar checando com o produtor se tem o que deveria ter, seria a mesma coisa que se preocupar com a fotografia ou com a cenografia. Produtores, fotógrafos, diretores de arte estão ali para o diretor não precisar se preocupar com tais problemas específicos. Se é para o diretor ficar checando com o produtor se tem tudo que deveria ter, estamos mal. É como se o diretor ficasse com um fotômetro na mão, tentando saber se a luz que está ali é a que deveria estar. O fotógrafo está ali para isso. O produtor para aquilo. O mau produtor, o produtor preguiçoso, coloca na frente da câmera o mínimo possível, apenas para se livrar do problema. Não está preocupado em resolver o problema do filme, está preocupado em resolver o *seu* problema. Existem vários tipos de preguiça. Alguns são muito difíceis de ser detectados e precisam ser apontados com o dedo para que

a gente se dê conta. Por exemplo, um produtor pode ser disciplinador por preguiça preventiva. É o caso do produtor que grita e xinga antes de o caso chegar ao nível necessário para ser xingado e gritado. Grita e xinga para, no futuro, não ter que gritar e xingar, independentemente de estar sendo justo ou não. Ser justo, sendo produtor ou civil, é o mínimo necessário para lidar com as pessoas, e poder contar com elas, e cobrar delas. De qualquer pessoa. De qualquer profissão.

O diretor e o fotógrafo

O diretor do filme escolhe. O fotógrafo melhora o que foi escolhido.

Todo fotógrafo, no fundo, às vezes, quando está distraído, acha que é muito importante, acha até que é mais importante que o diretor. Acha que quem faz o filme, na realidade, é ele mesmo. Acha que os diretores não entendem nada de enquadramento, de lentes, de luz, de movimentos de câmera e que, se não fossem eles, os fotógrafos, não sairia nada daquele mato. Isso até o dia em que resolvem dirigir. E muitos tentam. É o fascínio da glória. Afinal, a glória e o reconhecimento vão todos para a direção. Por isso, os fotógrafos tentam uma mão na direção. Afinal, se são eles que fazem os filmes, há de chegar o dia de mostrar para o mundo quem é quem. Em geral, é uma catástrofe. Mas pouco importam os filmes dirigidos por fotógrafos; esse não é, exata-mente, o nosso assunto aqui. O que nos interessa, na realidade, é entender a relação do diretor com o fotógrafo, e saber quem faz o quê. Para isso, nada melhor que observar a experiência de direção que tiveram alguns fotógrafos. Só nesse dia se deram conta do que é dirigir.

Dirigir, tecnicamente, é realmente de uma simplicidade inacreditável. Também não vou falar aqui da direção de atores, primeiro porque não sou um, e depois porque, aí sim, fugiria completamente do assunto deste livro. Falo apenas da direção no sentido de *liderança* de um grupo. Aí, trata-se apenas de escolher. É isso que o diretor faz.

Tecnicamente, dirigir um filme é só escolher se é *close* ou se é geral, se filma o silêncio daquela atriz ou a fala daquela outra, se é carrinho, *steady* ou grua, se é hoje ou se é amanhã. Experimente. É assustador. É o "o que ouvir, o que calar" do Gilberto Gil. É uma dessas experiências intransferíveis. Ou você dirige ou nunca mais vai sentir qual é o problema. Dá para tentar explicar, porém. São, mais ou menos, cinqüenta pessoas te olhando e esperando uma decisão: "Está ameaçando chuva, senhor. Marcamos para filmar o pôr-do-sol hoje mesmo ou vamos para o estúdio?" "Mestre, onde ponho a grua?" "Qual a lente?" "Não era melhor fazer assim?" "Assado?". E logo que o diretor toma uma decisão, começam a chover opiniões. Antes de ele resolver qualquer coisa, ninguém sabia nada e ficava olhando-o com cara crítica ("Esse cara nunca se resolve"). Depois, todo mundo sabe melhor do que ele o que fazer. E é para isso mesmo que a equipe está lá, para resolver e melhorar os problemas da execução concreta das idéias do diretor. O bom diretor é o que peneira isso com habilidade e tira de todos o que de melhor conseguiram apresentar.

A relação técnica entre o diretor e o fotógrafo é esta: o diretor escolhe, o fotógrafo melhora o que foi escolhido pelo diretor. Melhora em termos de enquadramentos, de movimentos de câmera e outros componentes visuais. Um exemplo: um diretor de publicidade, de um comercial desses, de uma Amil dessas, quer um plano em que se veja um menino acidentado, que já está no seu leito de hospital, acenando para o piloto do helicóptero que o salvou. Ele quer que o helicóptero fique pairando no ar, lá fora, com o piloto acenando para o menino, que lhe acena de volta. Sim, é isso mesmo. É uma imagem inspirada no *Império do sol,* do Spielberg. Acontece que não existe, no hospital, nenhuma possibilidade de um helicóptero passar nem perto da janela de verdade. A solução, dada pelo fotógrafo, foi a seguinte: uma janela falsa, cenográfica, pendurada em cima de uma torre. Sim, é isso mesmo; é aquela mesma janela cenográfica que vimos em *Noite americana,* do Truffaut. Sim, não são somente os diretores que homenageiam os outros diretores, os fotógrafos também fazem a mes-

ma coisa. Sim, não há nada de novo no mundo. Nem na vida, nem no cinema. Para completar a seqüência, seriam filmados reflexos do helicóptero no vidro da janela de verdade, na frente do menino. (Janela de verdade é maneira de dizer. A imagem do helicóptero seria inserida numa trucagem eletrônica, na frente da janela do hospital. Esse sim, de verdade, se podemos chamar assim um hospital desses. Enfim...) Para isso foi feita uma esquadria da janela (era só um pedaço de vidro com um x de madeira se fazendo passar por esquadria) e levou-se tudo, menino acidentado (que, é claro, não tinha nada para estar num leito de hospital, sendo apenas um figurante cheio de saúde... tudo bem, um ator cheio de saúde) e janela, para o exterior. É claro que a janela (falsa como ela só) foi levada para um lugar onde o helicóptero pudesse pousar, e filmou-se tudo como se o helicóptero estivesse logo ali, pairando do lado de fora do quarto do acidentado. Para fazer o contracampo, filmou-se a fachada real do hospital e incrustou-se nessa imagem a imagem do helicóptero, como se fosse um reflexo. É isso que o fotógrafo faz com as imagens do diretor: torna-as concretas, viabiliza-as. Bom, espero que isso tudo dê certo, é o que vou filmar amanhã. Se eu continuar a escrever sobre esse assunto, pode acreditar que deu certo. Se você nunca ler esse texto e eu nunca comentar mais nada sobre como o fotógrafo ajuda o diretor a criar as suas imagens, vai ver que deu tudo errado, e eu, com vergonha, excluí essa história toda deste livro todo. Até logo, e deseje-me boa sorte. Obrigado.

Ufa! Então, dizia eu, essa é a melhor definição que existe sobre o trabalho do diretor de fotografia. O fotógrafo, na definição de Bill Butler, [17] é um *improver*. Um "melhorados". Pode parecer pouco. Modéstia. Mas não é. É um bom trabalho. Não é possível trabalhar de outro jeito. Uns têm que pensar em uma parte do filme. Outros, em outra. O diretor lida com a psicologia. Dos atores e dos personagens que os atores representam. O fotógrafo, com a imagem. A melhor imagem possível desses atores. Lida com a cor. Com a fluidez da câmera

---

[17] Bill Butler, fotógrafo de *A conversação* (EUA, 1974), *Tubarão* (EUA, 1975) e *Nos tempos da brilhantina* (EUA, 1978).

e com a luz. E quando o diretor se distrai, pergunta "Como ela estava?", querendo saber a opinião do fotógrafo sobre a cena como um todo. A resposta do fotógrafo nunca terá nada a ver com a pergunta. Concentrado na imagem, esquecido da trama, ele dirá: "Liiiinda!". E se fosse para estar feia? Ora, ela estaria feia, mas linda. O sol brilharia na sua triste face. As lágrimas seriam discretamente visíveis nos seus sutis reflexos. Seu nariz estaria graciosamente vermelho. Liiiinda. Diriam alguns: "Quanta futilidade!". Mas não. Não seja rude. Lembre-se dos livros que você leu e ama. Lembre-se de como você cria suas imagens quando você lê. Basta uma ligeira descrição de uma mulher e esta merecerá de você um tratamento de diretor de fotografia. As cenas mais banais serão lidas por você e colocadas em cenários ideais. Cenários criados pela sua imaginação perfeita, sem nenhuma limitação de orçamento. Qualquer escritor barato pode contar com sua cumplicidade para criar uma superprodução. Sua amada, a sua, não a dele, estará sempre disponível para viver o papel principal da sua imaginação! Então, seja complacente com os fotógrafos, porque tentamos, em geral em vão, rivalizar com a tua livre imaginação. Nós, os fotógrafos, tentamos ser melhores do que ela e criar a imagem definitiva que superará a tua imaginação. Talvez enfeitemos demais, talvez façamos as mulheres bonitas demais, mas é só por respeito pelo que você é capaz de criar, sozinho, ao ler um livro.

O diretor de arte

> O diretor de fotografia cria a imagem das coisas que se projetam no ar. O diretor de arte cria essas coisas concretamente. Tudo que está na tela um dia já esteve na terra: cenários e figurinos, armas e jóias, tecidos e cores, caras e bocas. O produtor pagou, o diretor de arte construiu, o diretor do filme disse que iriam daqui para lá, você fotografou, e foi assim que esse filme foi feito.

Alexandre ia fotografar uma minissérie que se chamaria *Quarenta anos esta noite*. Era um texto de ficção sobre a entrada na meia-idade.

Contaria a vida de vários personagens que chegavam aos "enta". As ações se passavam no dia do aniversário de cada um. Um professor, um escritor, um jornalista, todos com as crises e os problemas típicos das pessoas que estão passando pelo meio da vida.

Até ali, Alexandre tinha fotografado vários longas-metragens e, com o tempo, começara a abandonar a fotografia naturalista/realista que tentava reproduzir a vida. Descobrira que havia algo além de tentar transpor a realidade para o filme. De uns tempos para cá, tinha começado a colocar nas imagens algumas referências de pinturas. Num filme sobre um bar do Rio, iluminara algumas cenas com uma luz que ia de baixo para cima, como nos bistrôs de Toulouse-Lautrec. Nunca tinha lido nada sobre a idéia de que se poderia ter um conceito preconcebido para fazer uma imagem e que fosse possível aplicar tal conceito à fotografia. Estava descobrindo isso sozinho e aos poucos. Agora, deitado na cama, no escuro, antes de dormir, pensava no *Quarenta anos esta noite*. Pensava no que seria fazer quarenta anos, ele que tinha apenas trinta, e assim, entre o sono e a vigília, ouvia as últimas frases coerentes a passar-lhe pela cabeça. Antes que tudo se embaralhasse para sempre naquela confusão que é o sono, viu uma pessoa muito triste dobrando uma esquina e passando um umbral. Era o começo do fim da vida, o outono da vida... o outono da vida... o outono da vida! É isso! Cores outonais! Faria a fotografia toda em cores outonais! Ocres, marrons, cinzas, cores outonais. Teria que conversar com o diretor de arte para ver se ainda era possível ter apenas cores outonais nos cenários e nos figurinos. No dia seguinte, durante a reunião com a equipe de criação, não teve nenhuma dificuldade de impor sua idéia. Ela era boa e evidente. Em pouco tempo, só se falava em outonal. Outonal pra cá, outonal pra lá. No meio disso tudo, um assistente de direção, que chegou atrasado, ficou sem entender o que estava acontecendo, e ouvindo o mote sendo repetido com sucesso, tentou pegar o bonde: "Gente, eu preciso de mais informações sobre o projeto, senão como vou poder fazer uma figuração... ahnn... outonal?".

Pano rápido.

É isso que o diretor de fotografia pode fazer junto com o diretor de arte: cores outonais, monocromatismos, delicados Degas, ou, ao contrário, histórias em quadrinhos filmadas em cores planas e fortes, uns Heitores dos Prazeres, uns Hoppers. É o diretor de arte quem decide e cria tudo nas áreas de cenário e figurino. Ele pode fazer cenários em que as fontes de luz se integrarão aos móveis ou se esconderão pelo chão, pode fazer, ou não, tetos que nos possibilitem colocar contraluzes, ou que nos atrapalhem, se assim não tiver sido combinado. Pode construir cenários que só serão vistos pela câmera e que, ao vivo, não passarão de tapadeiras coloridas sobre rodas. Podemos, juntos, combinar de filmar tudo em tele ou em grande-angular, de modo que só se verá muito, ou pouco, ou nada do cenário. Podemos combinar de filmar as janelas, quando forem vistas de dentro para fora, em locação, e de fora para dentro, em estúdio. Podemos tudo. É o diretor de arte quem possibilita isso. São dele as coisas e as cores que serão fotografadas.

Uma luz na cabeça

O conceito, o pré e o pós-conceito

Existem poucos filósofos em cinema. Em fotografia, menos ainda. Nem chegam a ser filósofos, tal a pouca quantidade de conceitos que emitem. Só me ocorre o nome de um, chamava-se Esponja. (Ou seria Sabonete? Não m'acordo. Um dos dois.) Cunhou uma única frase: "Tudo imprime". Afirmou isso quando o diretor, Olney São Paulo, vendo sua cena noturna sendo fotografada sem nenhuma luz, lhe perguntou, "Ô Esponja, não vai usar luz?" "Não, tudo imprime", respondeu o Esponja, aparentemente muito seguro de si. Saiu tudo de um breu inacreditável.

A outra história é de época: Glauber Rocha filmou em som direto um documentário chamado *Câncer*. *Foi* logo antes do *Dragão da maldade*. Como *o Dragão* ia ser o seu primeiro filme em som direto,

resolveu rodar um documentário com essa técnica para adquirir experiência. Isso em 1968, contracultura total no poder. Na época, rodar em som direto era meio complicado. Era preciso um cabo-piloto entre a câmera e o gravador para garantir o sincronismo do som com a imagem. Sem esse cabo, o resultado era igual à dublagem de novela mexicana no SBT, a boca mexendo para um lado e o som para o outro. Saldanha, o Luiz Carlos, era o *dauphin* da técnica na época. Todo mundo era *mucho loco, e* Saldanha resolveu desmontar a câmera para "ver como é que era". Remontada a câmera, rodou-se o documentário. O resultado foi um filme cheio de longos trechos falados diretamente para a câmera e completamente fora de sincro. Inquirido por Glauber, Saldanha se saiu com um: "Esse negócio de sincronismo é caretice". Essa frase e o "Tudo imprime" são o lado folclórico da idéia de conceito. Existe, no entanto, um lado sério.

Para se fotografar um longa-metragem é necessário pensar. Não chega a ser filosofia, mas é necessário, pelo menos, criar um conceito que guie a fotografia. A expressão mais sucinta que já se ouviu até hoje sobre um conceito de fotografia é a do fotógrafo Jordan Cronenweth, em relação ao *Blade Runner.* Quando questionado sobre como teria feito a revolucionária luz do filme, respondeu: *"Strong back light, low angle fill"* (contraluz forte, compensação de baixo). E mais não disse. Quem melhor se expressou verbalmente sobre o assunto foi o fotógrafo italiano Vittorio Storaro. Criou muitos conceitos diferentes para diferentes filmes. Um é de caráter geral e já o citei várias vezes ao longo deste livro: "Fotografar é escrever com a luz". É, na realidade, uma reafirmação da própria palavra "fotografia", *grafar,* gravar, escrever; com *o fóton,* a luz. Mas atrás dessa frase existe o conceito do qual Storaro tira a idéia de que o fotógrafo é um co-autor do roteiro, pois ele também está escrevendo o filme. É um exagero. O fotógrafo não tem esse poder. Mas pouco importa minha opinião nesse caso. Storaro se impôs como fotógrafo autor e criou essa posição de fotógrafo atuante, intervindo no texto do filme.

O segundo conceito dele é mais específico. Trata diretamente de fotografia. Ele o chama de *cores psicológicas.* Usa as cores para passar

emoções inconscientes que ele acha que influenciam a compreensão da história. É o caso do *Último tango em Paris*. O uso de cores *uterinas* no apartamento do filme é o melhor, mais eficiente e mais bonito exemplo dessa proposta. No *Último imperador,* Storaro levou essa tese às últimas conseqüências. Fez uma fotografia que segue a ordem das cores do espectro luminoso para narrar as mudanças de época e de comportamento do protagonista. O filme começa vermelho. Passa pelos alaranjados e amarelos. Acaba no mais frio azul, quase violeta. Pode ser que ninguém tenha entendido, e Storaro, apesar de estar consciente disso, afirma que, mesmo sem entender, as pessoas *sentem* na imagem. E ele não fala que *acha* que elas sentem. Ele é um crente. Afirma que as cores comunicam emoções tão concretamente quanto um texto. Há dúvidas.

Quando eu estava iluminando o A. *E. I. O. Urca,* um dos meus assistentes era também crente dessa comunicação pela cor. Usávamos uma figuração muito numerosa. Eles faziam o papel de freqüentadores do Cassino da Urca. A figuração deveria, numa determinada cena, fingir que estava no *réveillon* de 1945. "Alegria gente!", berrava o assistente de direção. "Vamos lá, a guerra acabou, todo mundo feliz!" Já a cena seguinte seria, digamos, uma cena triste. "Emoção, gente! É a despedida da Carmen Miranda. Choro, lágrimas!" Meu assistente, o cromoterapeuta, como depois descobri que se chama o especialista da cromoterapia, tinha a solução:

—Será que eu posso iluminar a sala de espera da figuração de modo a preparar o pessoal?

—Como assim?

—Eu ilumino a sala com uma cor que vai ajudar a figuração a vir para o *set* com o espírito preparado para a cena que eles vão viver. Não vou dizer que aprovei a idéia. Deixei.

—Vai lá, faz.

Na semana seguinte, a cada hora a sala da figuração estava de uma cor. Ora era tudo vermelho; verde, durante o resto do dia. Amarelo de um lado e azul do outro. Um delírio. Os bombeiros ficaram

preocupados. O diretor veio me perguntar o que estava acontecendo. O maquiador não conseguia saber que cor de *blush* usar. Foi tudo muito estranho. É uma pena, mas não se pode dizer, com segurança, se a figuração estava mais animada nos bailes de carnaval depois da cromoterapia. Também não tenho como garantir se a morte da heroína foi mais chorada depois do tratamento à base de vermelho. É meio difícil aferir essas coisas. Platão dizia que opinião não é ciência, e Russell acrescentou que o que não pode ser provado, lógica ou matematicamente, não é filosofia. A luz psicológica se encaixa nas duas categorias. Mas, como conceito, é perfeita. O conceito não tem necessidade de ser científico. Ele é a carta de navegação do fotógrafo. Se você se propõe a fazer um filme todo com cores uterinas, pouco importa se as pessoas vão ser capazes de definir o conceito com essas mesmas palavras ou o que elas vão sentir ao ver esses tons na tela. O que vai acontecer, com certeza, é que sentirão que há uma unidade que guia a fotografia e que ela é coerente. Existe uma direção (no caso, de fotografia), e isso é o que importa, ter uma idéia central que nos guie.

Eu poderia citar outros exemplos de conceito. Citei dois do Storaro, e acho que eles são suficientes para explicar o que estou dizendo. No entanto, posso falar mais pessoalmente: neste outro exemplo de conceito que se segue, descrevo um que eu mesmo usei. Ele tem, assim, a vantagem de ser citado por quem o criou, e por isso mesmo pode ser explicado no que deu certo e no que deu errado, pode ser descrito da sua concepção à utilização em todos os seus detalhes, dependendo só de uma pessoa, eu mesmo, da minha memória e da minha honestidade. É o conceito usado no filme *Kuarup.*

O filme é uma adaptação do romance *Quarup,* de Antônio Calado, e conta a história de um padre missionário às voltas com amores e índios no Xingu. Os amores se dão entre pessoas da mesma raça do padre herói, e os problemas metafísicos e morais envolvem os índios. O conceito da fotografia, então, se baseou nessa separação. Existiriam duas culturas e concepções de mundo diferentes se enfrentando. Uma, a dos

católicos, seria marcada pelo idealismo. O termo "idealismo" não está sendo usado aqui no sentido vulgar de "perseguição de um ideal", mas no sentido usado em filosofia, em oposição a "materialismo". Ele significa que, para quem é religioso, o saber e a salvação não vêm da ação do homem, mas de algo exterior que o guia e inspira a ter idéias. Vem de Deus, algo *ideal e* exterior. Por isso, a luz dos europeus, e é assim que os brasileiros não-índios podem ser considerados no filme, a luz dos nossos europeus tropicais seria, então, idealista: viria de fora e de cima. De Deus. Vertical. Seria como naquelas imagens de aparição de Deus, nas bíblias ilustradas para crianças, onde Deus desce sempre por um facho de luz que lhe deve servir de escada. Desse modo, a luz das igrejas e dos lugares freqüentados pelos padres seria vertical. Sempre que fosse possível, eu usaria fumaça, muito pouca, só para tornar os fachos de luz visíveis, e nessa fumaça projetaria luzes e efeitos que indicassem essa direção vertical e exterior da luz. Para quem viu o filme, a seqüência da sedução do padre Nando (Taumaturgo Ferreira) por Maureen (Maitê Proença) é o exemplo mais feliz dessa idéia. A luz entra pelo campanário da igreja, e só vemos os personagens em silhueta. É bonito, funciona e foi baseado no conceito.

O outro lado do conceito, no *Kuarup,* é a luz dos índios. Índio vive da terra. É ligado à terra. Extrai tudo que consome da terra. Então, é daí também que viria a sua luz. Parece arbitrário, mas essa parte do conceito é a mais realista. Foi estabelecida mais pela prática do que pela vontade de impor um conceito para a luz. Acontece que, durante o dia, dentro das malocas, a luz entra pelo chão. As portas das malocas são muito pequenas e coladas ao chão. A luz entra horizontalmente por essas portinholas ou reverbera pelo chão para iluminar a cara das pessoas e tudo mais dentro das palhoças. Assim sendo, todo mundo é iluminado, na realidade, pelo chão. A luz é rebatida no barro e só depois ilumina as pessoas, vinda de baixo para cima. De noite, é a mesma coisa: a luz vem, de novo, do chão. Ela vem das fogueiras que aquecem as pessoas e cozinham os alimentos. Para quem está no Xingu a luz vem sempre do chão. Horizontal e quente. Então,

no conceito da fotografia, essa parte do filme teria uma luz telúrica, na direção e na cor. Seria quente como o barro e horizontal como a Terra. A seqüência onde esta parte do conceito ficou mais explícita foi naquela em que Sônia (Cláudia Raia) resolve abandonar os brancos e seguir Anta (Maksuara Kadiveu), seu amante índio. A luz vem, supostamente, de uma fogueira que estaria no chão e projetaria sombras quentes e difusas de baixo para cima. Embora a luz estivesse colocada nessa posição por causa do conceito, essa direção de luz não é muito favorável às mulheres, pois pode causar olheiras em quem não as tem e dar estranhos relevos mesmo nos corpos mais cuidados. Coerentemente, a atriz não gostou do que viu no *video-assist,* que é uma camereta de vídeo que possibilita ver as imagens mais ou menos como serão futuramente, no filme. Delicadamente, tentou que fosse refilmada toda a cena. Isso de querer filmar e refilmar cenas antes de vê-las prontas, na tela, projetadas, é mais comum do que se pensa, e não é uma preocupação só das atrizes com a sua imagem. Diretores e mesmo os fotógrafos muitas vezes são tentados a refilmar coisas que eles mesmos não têm certeza se ficou ruim, ou tão ruim como pareceu à Cláudia aquela sua imagem telúrica. Depois, quando ela viu a cena em projeção, achou que estava bem. Eu também, mas não posso garantir que foram noites bem dormidas aquelas que antecederam a chegada do resultado final, filmado. Devemos fazer tudo pelo conceito. Tudo bem. Mas bem que poderia ser menos desgastante.

Na realidade, quando se usa luz de baixo para cima, deve-se colocar a luz no limite do quadro, por baixo da câmera. A fonte de luz deve ficar praticamente debaixo da lente. Nessa posição, a luz deixa de vir tão de baixo para cima assim e não causa aquelas sombras alongadas e invertidas que são identificadas correntemente com a luz dos filmes de terror. Diz-se, baixinho, no ouvido do fotógrafo, para ninguém ouvir, "Ela não está parecendo uma vampira?". Para evitar esse efeito nefasto, é aconselhável que além de vir de uma posição que não seja tão baixa, essa luz seja ao mesmo tempo muito difusa. Muito mesmo. Só assim, no *Kuarup,* foi possível manter uma direção

de ataque que fosse baixa, horizontal e dentro do conceito, e que, ao mesmo tempo, não destruísse a atriz e a mim junto.

O conceito do horizontal x vertical ia um pouco mais longe do que isso. Idealmente, quando se encontrassem as duas culturas, as luzes formariam uma cruz. Nesse momento, a luz dos europeus viria do alto e a dos locais, do nível do chão. O que era bem conveniente, em se tratando do conceito de luz para um filme que lidava com a religião católica.

Tudo isso parece um delírio injustificado e desnecessário. Quem seria, jamais, capaz de identificar tais preocupações estético-filosóficas em imagens tão realistas e concretas quanto as imagens que são geradas pela fotografia? Ninguém além de quem inventou tudo isso. E é exatamente para o fotógrafo que o conceito tem mais utilidade. Nem ele, o conceito, nem eu, o fotógrafo, temos a pretensão de que tudo isso passe para o público através das imagens. Só se espera que o conceito guie o fotógrafo, e que esse norte dê unidade às imagens e às luzes do filme. Tendo essa "carta do tempo" para nos guiar, não há necessidade de criar e raciocinar a cada cena: índios, luz no chão; padres, no teto. Ninguém nunca irá entender por quê, mas sentirá que existe algo ali a nos guiar. A mim, durante a filmagem, e ao olhar do público, na hora da projeção. É delirante, é exagerado, mas é fundamental. Sem conceito anterior à filmagem, ilumina-se cada cena de acordo com o humor do dia e ao acaso das idéias. Idéias que, como as musas, só se apresentam quando se lhes dá na telha. Em geral, menos vezes do que aquelas de que precisamos.

Quanto ao erro na aplicação de um conceito, ele se apresenta mais na (in)capacidade técnica do fotógrafo, ou seja, na dificuldade da sua execução, do que propriamente no abandono do conceito. Acontecem as duas coisas. A segunda é mais freqüente do que a primeira. Muitas vezes o conceito é abandonado simplesmente porque não dá para aplicá-lo. Não há tempo nem dinheiro. É nas imagens de exterior/dia que os conceitos sofrem mais. É muito raro conseguir filmar só nas horas que seriam compatíveis com o conceito. No caso do

Kuarup, por exemplo, imagine que as imagens dos europeus deveriam ser todas feitas ao meio-dia e as dos índios, ao amanhecer ou entardecer. Seria possível, mas inédito. Não nasceu ainda um produtor que ache que tal investimento de tempo e dinheiro seja viável. Já ouvimos falar de filmes que perseguiram conceitos tão radicais como esse e foram premiados pelo esforço. *O Cinzas no paraíso* (Terence Malick, 1978) fez a fama do fotógrafo Nestor Almendros. Só se filmava ao amanhecer e ao entardecer. Filmes de Kurosawa, conta-se, foram feitos também com tal ou maior rigor. O resultado é que nos últimos anos Kurosawa filmava cada vez menos, e não era só por estar velho; o rigor e o perfeccionismo lutavam a favor dele nos festivais e contra nas produtoras. Quanto a essa história do *Cinzas no paraíso,* basta dizer que o filme não foi todo fotografado pelo mesmo fotógrafo, e que Haskell Wexler teve que acabar as cenas que Almendros começou e não acabou por ter que abandonar o filme em função de outros compromissos.

A outra razão de não se conseguir manter um mesmo conceito ou estilo de fotografia ao longo de todo um filme é não se saber *corno* fazer isso.

> Filmes são coisas técnicas, não arte. A arte vem da técnica. Por exemplo, você pode ter uma boa idéia para pintar um quadro, mas será que você sabe pintar? Se você responder "não", então sua idéia não servirá para nada, porque você não sabe como projetar aquela idéia. Ser capaz de executar a idéia é o que lhe dará liberdade. [18]

Isso é mais ou menos assim e não é. Essa preocupação com a técnica, embora tenha sido formulada por um dos grandes fotógrafos da atualidade, é um problema menor, pois basta um pouco de trabalho, estudo e dedicação para resolvê-lo. Gordon Willis está se referindo apenas à técnica, e a técnica é uma coisa possível de ser ensinada e aprendida por qualquer um. Já ter "a [tal] boa idéia para pintar um

---

[18] Gordon Willis, em entrevista no livro *Masters of Light, cit.*

quadro" não se aprende na escola, mas se freqüentar uma você viverá no meio de gente que pensa sobre o assunto e fará disso o centro do seu mundo. Assim, todas as suas idéias, boas ou más, dirão respeito a como ter e executar idéias e imagens. Essa é a diferença entre profissionais e amadores. Estes podem ter boas ou más idéias, quando eventualmente pensarem no assunto; aqueles vivem de pensar nisso. Profissional não é quem vive do seu trabalho, e sim quem não precisa pensar em outra coisa para viver.

Para além dos problema técnicos e artísticos, ainda existe um outro lado do conceito de *conceito*. Nunca se faz tudo que se quer. Digo isso com certeza de não errar, porque, se acontece comigo, há de acontecer com todos. Fazemos o que podemos e lutamos para fazer o máximo do que podemos. Lutamos pelo conceito e o implementamos sempre que possível. O conceito é fundamental, mas a sua divulgação nas entrevistas e livros é mais fruto de promoção para o lança-mento do filme, e de autopromoção do fotógrafo, do que propriamente um fato fotográfico. É o que chamamos de pós-conceito. [19] O pós-conceito é um conceito criado *depois* da filmagem para explicar imagens que *já* estão prontas e assim não correm o risco de desdizer o que o fotógrafo disse *antes* da filmagem. Muitas vezes o acaso se permite fazer a fotografia por nós. Nesses casos, quando o resultado é bom, incorpora-se o acaso como sócio. Fala-se de seus feitos sem lhe dar o devido crédito. Muitas das imagens que foram resultado de fatos fora do controle do fotógrafo se revelam surpreendentemente boas e viram conceito: o pós-conceito. São explicações de coisas que não aconteceram daquele jeito, mas parece de bom-tom dizê-las assim. Para não ficar no abstrato, continuo usando o exemplo do *Kuarup*. Faço isso também para não fugir do depoimento pessoal, logo agora que o caso não é nada enaltecedor.

---

[19] Paulo *Jacinto "Feijão" é, na* realidade, *o* inventor *da maioria dessas expressões. Até agora fotógrafo* de *um* filme *só, O baile perfumado, nem por isso* deixa de *ser um* grande *conhecedor* de *histórias* de *fotógrafos (americanos) e criador de termos "técnicos" da fotografia.* Metade das histórias contadas *neste* livro *ou são* dele *ou são* adaptações *que ele fez das* histórias *que* leu *no Masters of Light*.

Filmávamos no meio do mato. Não se via nenhuma paisagem, só árvores e verde. A expedição dos brancos se desfazia na mata. Cansados e desnorteados, os heróis vagavam pela imagem. Assim também está-vamos nós, equipe e atores. Depois de um dia inteiro na mata, ainda nos restava essa cena. A tarde caía, e só filmaríamos de novo à noite. E, portanto, no roteiro estava escrito ext./dia. Sob pressão da produção e da direção, iluminei a cena. Era um risco médio; afinal de contas, o meio da selva é tão fechado que tanto faz ser dia ou noite; a escuridão é total e é preciso iluminar de qualquer jeito. O outro lado do risco era razoável. Se desse certo, ganharíamos um dia. Se desse errado, era como se não tivéssemos conseguido filmar, o que seria normal àquela altura. É uma máxima da fotografia saber que "só existe uma imagem pior do que a imagem ruim, aquela que não foi feita". Isso aprendi com John Ford. É claro que ele não me disse isso pessoalmente, mas o fez para Peter Bogdanovich num filme de entrevistas genial. Ford, muito mal-humorado, contou o caso de um fotógrafo que mandou recolher a luz e a câmera quando começou uma tempestade. Era um daqueles filmes épicos rodados no Grand Canyon. Ford mandou rodar de qualquer jeito. Nessa hora, o documentário corta da entrevista de Ford para a cena do filme. Nuvens monumentais com raios de sol e relâmpagos fazem o cenário para carroças em disparada. É uma imagem única, nunca vista antes ou depois em qualquer filme. Imagino que na montagem final só tenha entrado esse plano porque logo depois a catástrofe se instalou no *set,* mas valeu a pena.

Bom, estávamos nós no *Kuarup,* anoitecendo no meio do mato. Sem muita esperança de que aquilo pudesse dar tão certo quanto deu, iluminei a cena. Para não fazer mistério, dou uma pequena explicação técnica. Foram colocadas grandes fontes de luz (HMI de 6 kW) para fazer um efeito de sol entrando pela mata. Como não dava tempo de montar a luz sobre torres, tudo foi colocado pelo chão mesmo. E só. Nenhuma compensação. Nenhuma contraluz. Para minimizar o efeito dessa fonte única, que praticamente só iluminava os atores, e mesmo assim de um lado só, deixando o resto no mais profundo breu, a cena

foi toda filmada em teleobjetiva. Tele mesmo. Longa. 400 mm. O resultado foi, segundo as palavras do montador, que era o encarregado de avaliar as imagens saídas do laboratório a dois dias e dois mil quilômetros dali: "Tudo bem, parece uma noite americana tensa". O "tudo bem" nos pareceu suficiente. Podíamos esperar o copião para ver o que ele quis dizer com "noite americana tensa". Podíamos viver com aquilo. Quando finalmente vimos as imagens, não entendemos o que ele quis dizer, e o "tensa" continua sendo um mistério para nós. Talvez quisesse dizer que, com a teleobjetiva, via-se pouco, ora tremido, ora entrando e saindo de *foco.* Meio "tenso" foi saber se aquilo estava bom ou não. A *posteriori,* se fosse para falar dessas imagens, eu poderia dizer que elas se encaixavam no conceito do filme: era uma luz horizontal, e essa luz horizontal iluminava os personagens europeus, que até ali, até chegarem à terra dos índios, tinham sido iluminados por uma luz vertical, mas que agora faziam a transição de um mundo para o outro. Uma coisa imprecisa, insegura, *tensa,* seria mudar assim de uma cultura para a outra. Funcionaria se eu dissesse isso, mas não seria verdade. Foi o que deu para fazer e foi o acaso que o fez. Como ficou bom, ficou no filme. Tivesse falhado, teria sido refilmado. Um acaso. Um pós-conceito. Esse, então, é o problema do pós-conceito: tenta-se explicar o acaso pelo conceito. Acontecem, muito mais do que se pensa, entrevistas em que explicamos um efeito — que, na realidade, se não é um erro é pelo menos apenas um acaso — por um pós-conceito que inventamos para justificar o sucesso da sorte.

Mas não é só na falta de honestidade que reside o engodo do pós-conceito. Muitas vezes o entusiasmo do fotógrafo durante as entrevistas induz o leitor ao erro. É comum ler sobre fotografia, entender o que quis dizer o fotógrafo, embarcar no conceito descrito por ele e falhar. É que não raro o fotógrafo descreve um conceito como se ele fosse uma coisa definitiva a ser seguida, quando, na realidade, não passa de um conceito aplicável a uma ou outra cena de um filme. As cenas descritas nas entrevistas deram tão certo que o fotógrafo se atém a elas e descreve o filme como se tivesse sido todo filmado seguindo

uma única técnica. É bom que fique claro que em fotografia o conceito é muito mais vago e ineficaz do que, por exemplo, em pintura. Quando lemos sobre o conceito usado para explicar o cubismo e comparamos os escritos com os quadros, reconhecemos, sempre, o conceito original e seus efeitos naquela pintura. Já na fotografia o autor tem muito menos controle e facilidades para executar a idéia. O exemplo mais evidente é, de novo, o exterior/dia.

É normal que os filmes tenham imagens coerentes. Elas devem ser coerentes com o conceito nas cenas de interiores e nas noturnas, nas quais o fotógrafo tem total controle da luz e pode fazer o que quer. Acontece que, quando se chega aos exteriores/dia, não se percebe mais nenhuma intenção evidente. É muito difícil conseguir um *tom,* um *clima,* um conceito num exterior/dia. Usamos lentes longas ou curtas, fotografamos em contraluz ou só a favor do sol, movimentamos a câmera sempre da mesma maneira, e, mesmo assim, *no passa nada,* não passa nada em que se veja uma marca conceitual. Um quadro cubista é reconhecível em sua paisagem ou retratos. Tanto faz, é sempre cubista. Uma foto, não. Uma foto quase sempre parecerá um registro acidental da realidade. Deve-se dar, então, um certo desconto ao se ouvir descrições de conceitos e idéias em fotografia. As idéias, às vezes, não conseguiram sair de dentro da cabeça do fotógrafo. Não *imprimiram* no filme. Raramente se verá no filme o que se leu na entrevista.

Fotógrafos que leram o livro do Almendros foram induzidos a pensar que era chegada a hora de filmar apenas com as luzes existentes no dia-a-dia e que não era mais preciso iluminar. Quem acreditou no que leu e pensou que já era possível fotografar com a luz de apenas uma vela, ou só com a luz de uma janela, se decepcionou. Tentaram fotografar filmes inteiros antes de se darem conta de que havia algo errado. O que estava errado era o entusiasmo do Almendros por pequenas fatias de seus filmes, justamente onde ele tinha conseguido fazer o que queria, entusiasmo esse desproporcional ao que é possível fazer com filmes e lentes. Ao escrever sobre o assunto, extrapolou essas imagens felizes e criou um conceito geral. Mas era poesia. As

tais cenas que Almendros diz terem sido feitas com a luz de um fósforo existem, mas são pequenos momentos em meio a uma seqüência maior, que foi fotografada da maneira a mais clássica. Outras cenas que ele diz terem sido fotografadas só com a luz de uma janela, quando vistas no filme, resumem-se a um plano em que o ator se encontra numa posição estática e favorável à câmera. Vale como conceito, quer dizer, era isso que Almendros queria fazer no filme e fez. Sempre que a oportunidade apareceu. Mas não é tudo. É verdade que essas cenas são as que lembramos do filme; são também as cenas do filme que ele gosta de lembrar, mas não são o filme. O filme é maior em duração temporal e menor em coerência conceitual. Todo fotógrafo sabe que existe um mínimo de legibilidade que se exige das imagens, e ele sempre fornecerá essas imagens para o diretor. Quando puder fazer mais, melhor, mais bonito e de acordo com o conceito, fará; senão, fará o normal e esperará a oportunidade de fazer o perfeito.

É claro que é possível fazer exatamente o que se quer com a luz. É verdade que se pode fazer um filme exclusivamente conceitual, e isso depende, como sempre, de tempo e de dinheiro. E até hoje não ficou provado que é possível produzir um filme voltado exclusiva-mente para a imagem, no qual existam belas e perfeitas fotografias. O público prefere as histórias e os atores. A boa fotografia e a execução de um conceito são brindes para o público e para a produção. É assim, e é assim que me parece que deve ser.

Criar um certo estranhamento

Além do conceito que passa pela luz, existe um outro que passa pela câmera e pelas lentes. Este depende do fotógrafo e do diretor. Do acordo que existe entre os dois. E desse acordo que nasce o enquadramento de um filme. Ele exige a visão de um mundo. De um outro mundo.

Não copie a natureza. Não tente ser realista. Crie sempre um estranhamento na imagem. Não filme como se vê. Invente um mun-

do. Um outro mundo. É nele que as histórias dos filmes se passarão. As cidades terão sempre os mesmos nomes que tinham nos filmes, Nova York também se chamará Nova York, Paris será Paris e Botucatu também, mas nem queira conhecer a cidade real. Não existe nenhuma rua que corresponda àquela que você viu nos filmes. As ruas de Nova York que vimos nos filmes de Woody Allen não existem. Mesmo aquela que tem o mesmo nome que tinha naquele filme não existe. Ele inventou. Você vê a esquina em que beltrano beijou sicrana. E não tem nada a ver com essa esquina em que você está. Não procure a Los Angeles da *Pretty Woman (Uma linda mulher)*. Ela não existe. Eu fiquei num hotel naquela rua. Uma espelunca. Mulher fazendo *trotoir,* sim, aos montes. Todas uns monstros. Uma mulher bonita, nem pensar! São assim os filmes da nossa infância. Não existem nem os desertos dos turcos nem os *canyons* dos índios; não existem nem os roqueiros nem os surfistas. Não, nunca existiu uma mulher como Gilda. Aliás, Rita Hayworth não chega nem aos pés dela. Que o digam os ex-maridos que se casaram com ela em vão.

Sem criar esse estranhamento, nada funciona. Em qualquer cinematografia. Sem reinventar o mundo, a história não fica em pé. É nessa cidade reinventada que o público aceita que as histórias se passem; não na sua cidade, com os seus conhecidos. E essa reinvenção não é uma questão técnica. Não se reinventa a geografia só porque aquela porta não dá naquela rua, ou aquela casa não fica naquela cidade. O estranhamento é voluntário, artístico. Sem ele, o espectador despenca. A história fica do tamanho do público, e, aí, ele se desinteressa. E isso não é de hoje. Já na *Poética* Aristóteles recomendava que os personagens deviam ser melhores ou piores que os homens. Nunca iguais.

Não adianta nem defender a tese de que a desmistificação é necessária para dar distanciamento crítico ao espectador. Mesmo usando técnicas de filmagem que respeitem o ponto de vista realista, a câmera mente. Mente tanto no "cinema verdade" rodado no Crato quanto nas mentiras dos grandes filmes dos grandes estúdios americanos. Com o som é a mesma coisa. Não importa se o som é direto ou

dublado. Pouco adianta se o engenheiro de som está ouvindo o que se ouviria realmente ou se encheram a banda sonora de efeitos na mixagem final. Não adianta filmar com a câmera com lente normal, na altura de um homem normal, para ter uma realidade normal. *Ceci n'est pas une pipe,* um filme é um filme e não a realidade transposta para a tela. Filme-se realisticamente ou com *estranhamento.*

No entanto, existem filmes que funcionam e outros que fracassam. Os que têm imagens *diferentes* são mais eficazes, funcionam melhor. A câmera e as lentes dão imagens tão concretas, tão normais, que só radicalizando muito as intenções passam. Quando você quiser passar idéias, será preciso sublinhá-las; se quiser fazer um *close, entre* no ator. Não faça um *close* meia bomba, com uma meia tele. Recue e enfie uma 400 mm. Ou avance e meta uma 18 mm. São lentes que *vêem* diferente do olho. Uma, a tele, não verá nada além do ator, e o fundo ficará nebuloso e docemente colorido. A outra, a grande-angular, verá tudo. Ator, cenário, céus e edifícios. Primeiro plano, segundo, terceiro, quarto, tudo em foco. O mundo não é assim. Esse nosso mundo precisa ser.

Isso que estou falando não é uma proposta de escolha de conceito antes de filmar. Sobre os conceitos, já falei bastante antes. Essa é uma tese de como se deve filmar em geral. Criar na fotografia o mesmo estranhamento que os diretores criam nos roteiros. Quem disse que alguma história que se passa na tela poderia acontecer a algum mortal? Tudo se passa num mundo estranho. Nesse mundo, o tempo anda segundo leis de montagem e não pelo relógio, nesse mundo as coincidências fazem parte do dia-a-dia e o bem sempre triunfa. As histórias nunca se passam na casa dos bons burgueses que pagam para ver os filmes. São sempre vaqueiros a se matar por um toma-lá-dá-cá, malandros a subir e descer morros, cangaceiros cortando pescoço de macaco e mulheres tão belas como elas mesmas não são de verdade.

Não defendamos, então, a fotografia realista. Aquela que se justifica pelas fontes de luz em cena. Pouco importa se o cenário tem, ou

não, um abajur em cena. A luz vem de onde o fotógrafo quiser. E será tão bonita e difusa quanto for necessário para causar *um certo estranhamento.* E não pense que um pouquinho funciona. Tem que fazer muito para aparecer. Quando você resolver rodar um filme todo em *close,* verá quanto é necessário exagerar para passar a idéia. No primeiro copião, vai se dar conta de que o que você achava que era radical não é nada. Parece um plano normal. Como milhares de outros planos normais que você já fez e viu antes. Em fotografia, a timidez é mortal. Tudo tem que ser radical. Um pouquinho de contraluz não é nada. Se é para aparecer, causar impacto, esqueça o fotômetro e exagere. Se a luz tiver de vir de baixo, não é mais ou menos de baixo. É do chão mesmo. De baixo do ator. No caminho dele. Aí talvez ela dê a impressão que você queria. Mais, sempre mais. Audácia, audácia e mais audácia, até dar errado. Aí, então, um passo avante e dois pra trás.

Antes ainda, a preparação: a locação

Meu norte está em Cristo.

Dizem que Buda teria dito a alguém que teria dito que "quem deixa de fazer alguma coisa por preguiça trabalha duas vezes". A princípio, Alexandre não entendeu direito a frase. Ela ficou dando voltas, lentas, na cabeça dele, e a cada vez que fazia alguma coisa por preguiça, a frase voltava. Uma vez, ele tentou apertar um parafuso com a mão, e é claro que não conseguiu. Foi então pegar uma chave de fenda. No caminho, ele entendeu tudo. Entendeu que aquele trabalho que ele teve, ao tentar apertar o parafuso com a mão, era a tal taxa que a preguiça cobrava para trabalhar. Um trabalho em vão. O trabalho de ir pegar a chave era inevitável; o de apertar o parafuso com a mão, não. Teria sido melhor pegar a chave logo para não ter dois trabalhos: o de tentar em vão e o de conseguir. Lembrou-se, então, de sua avó, a sábia dona Lulu, que dizia que todos os dez mandamentos podiam ser substituídos por um só: "Por preguiça, não".

Todo trabalho preliminar de um filme é inevitável. Então, é melhor fazê-lo logo. Pode-se filmar sem fazer testes, pode-se filmar sem conhecer as locações, pode-se até filmar sem ler o roteiro, mas não se pode esperar que saia nada de bom disso tudo.

Para que o filme seja melhor que o roteiro, trabalha-se. Primeiro, trabalha-se no roteiro, anota-se em palavras o que foi lido em palavras. Depois, vem a concretização daquelas palavras, criam-se imagens no papel: é *o storyboard.* Mas, mesmo assim, ainda não se está pronto para filmar. Esses trabalhos são de escritório. Agora é preciso ir para a rua, ver onde filmar, ver onde o sol vai estar, saber quem vai estar onde e onde vai estar a câmera. É a *locação.*

É o sol que nos interessa. Onde estará o sol quando estivermos aqui, filmando, daqui a dois meses? O que estará na luz? O que estará na sombra? Daqui a dois meses, de onde sairá o sol que hoje parece sair bem detrás daquele morro ali? Sim, porque o sol é caprichoso. A cada hora do dia, a cada dia do ano, a cada estação ele cismará de estar onde bem lhe aprouver. Se hoje estamos no verão e filmaremos no inverno, o sol, que parece estar ali hoje, amanhã não estará mais lá. Os pintores sabem muito bem disso e por isso escolhem seus estúdios sempre virados para o norte. Isso os pintores do *norte. Os do sul,* não; estes deveriam escolher seus estúdios virados para o sul. A razão é simples e é a mesma para pintores e fotógrafos. E mesmo não sendo evidente e tendo usos diversos para os dois, é muito útil para todos.

Por ser a pintura uma arte nascida no hemisfério norte, aqui no sul ela causou muita confusão. A culpa é do sol e dos pintores do sul, que não fizeram direito seu trabalho de locação. Deveriam ter ido a campo antes de montar seus estúdios e começado a pintar. Como estudaram tudo que sabem no norte, transpuseram o que aprenderam para o sul sem prestar nenhuma atenção ao local onde iriam realmente "filmar". O trabalho de locação, se tivesse sido bem-feito, teria consistido em duas coisas. Primeiro, pensar nas necessidades daquele trabalho específico. Segundo, na repetição dessas condições para poder fazer e re-

fazer o trabalho. Essas necessidades são continuidade de luz, dia após dia, e duração dessa mesma luz durante um bom período do dia.

Os pintores, como todo mundo sabe, não pintam uma coisa de uma hora para outra. Ficam ali, horas e horas, dias seguidos, pintando uma mesma cena, sem que nada possa mudar na pose da modelo ou na direção das sombras. Para que isso aconteça, é evidente que a luz não pode mudar. Senão, a cada vez que a moça for ali e voltar, o efeito de luz será outro, e a cena perderá a continuidade. Pintar é um trabalho longo e delicado que necessita de uma luz fixa, duradoura e confiável. Filmar não é diferente. Para pintar, é indispensável que a luz esteja sempre no mesmo lugar, na mesma direção, e causando o mesmo efeito; exatamente como a luz de uma cena de cinema quando é filmada em estúdio, onde é mais fácil controlar e repetir as coisas, chova ou faça sol... lá fora. Aliás, é exatamente essa a origem da palavra "estúdio", que em latim quer dizer "favores", "facilidades" *(sine ira et studio,* sem raiva nem favores, ou seja, objetivamente).

Mas acontece que a pintura é anterior à descoberta da eletricidade e à invenção da luz elétrica. Para os pintores conseguirem uma luz, qualquer luz, constante ou não, só podiam contar com a luz do dia. Para que ela fosse constante e confiável, é evidente que não poderia ser aquela luz direta do sol, que a cada momento está num lugar diferente do céu; a cada estação, aparece numa hora, e isso sem levarmos em conta os dias nublados em que o sol nem aparece por completo. Como pintavam então os pintores quando ainda não havia luz elétrica? Pintavam com a *luz do norte.* Que luz é essa que, mesmo sendo originária do sol, mantém-se fixa no céu e projeta sombras sempre na mesma direção? A única luz do dia que não faz sombras é a *luz da sombra,* e se a frase parece de efeito, a luz não é. Para entendê-la, só fazendo uma locação.

Dependendo da orientação de uma casa, quer dizer, se ela foi construída de frente para o leste ou para o oeste, para o norte ou para o sul, a luz do sol se comportará de maneira diferente. De manhã, ela entrará por uma janela, e, de tarde, por outra. Ou então entrará por

uma janela no verão para não entrar mais pela mesma janela no inverno. Por isso tudo, o sol nunca poderia ter servido como fonte de luz fixa ou, pelo menos, repetitiva. E graças a Deus, literalmente, não serve mesmo. Foi Deus quem fez o sol andar assim, voluvelmente, pelo céu. A intenção d'Ele é inescrutável, mas o artifício que usou para conseguir isso é simples. E é a causa da diferença entre as estações do ano, do calor do verão e do frio do inverno. Faz com que as estrelas girem acima da nossa cabeça durante a noite e que o Cruzeiro do Sul não aponte para o norte durante as travessias dos navegantes. É também a causa da primavera e do *élan* vital dos coelhos. Faz os homens escreverem poemas de amor e a vida continuar. Enfim, muitas coisas decorrem do fato de a Terra girar em volta do sol *meio torta, meio inclinada.* Rodando assim, durante metade do ano a Terra fica com o seu hemisfério norte mais perto do sol e, conseqüentemente, com o sul mais longe. Isso cria o verão do norte, a felicidade deles lá na Europa, e dá pouca praia com "muita boa onda" para os meninos do Rio. É o nosso inverno. Nessa estação, o sol está lá acima da cabeça dos pintores europeus, e ele nunca sobe tão alto para os nossos. Isso acontece porque, no inverno, o *sol está no norte.* Para quem está no hemisfério sul, o sol nasce no nordeste e se põe no noroeste. Mal chega a nascer no verdadeiro leste e nunca chegará nem perto da linha que liga o leste ao oeste, que é onde começa o sul; portanto, não iluminará nada que esteja virado para o sul. O sol vai nascer na Praia do Diabo e se enfiar no horizonte atrás dos Dois Irmãos. Já no inverno deles, que é o nosso verão, o sol vem para cima da nossa cabeça e mal alcança o alto na Europa. Não ilumina nada no lado norte lá deles. Fica tanto tempo no nosso céu que dá praia até às nove, e só aí o sol se põe, quase ao sul, dentro da água, ao lado do Costa Brava. Dá um praião. O sol de verão, embora faça um caminho enorme pelo céu e praticamente viaje sobre a linha leste—oeste, nunca passa para o sul. Quer dizer, mesmo no verão, o sol mal ilumina a face sul das casas. Então, o que acontece no norte acontece também no sul, só que vira-do para o sul. É esse o segredo da luz do norte.

Se você não gosta de praia nem mora em Ipanema, e mesmo assim quer visualizar essa história toda, faça como nos museus de ciências para as crianças. Pegue uma bolinha de pingue-pongue, imagine um eixo, incline esse eixo e marque um ponto qualquer na bola. É o lugar onde você mora. Agora faça a bolinha girar em volta do próprio eixo ao mesmo tempo em que a faz girar em volta de uma lâmpada. Aí você acabará se dando conta de tudo que realmente conta na relação entre o sol e a Terra, entenderá as estações e as colheitas, verá dias e noites passando na sua frente, e a diferença entre primaveras e verões. Poderá fazer previsões de amores entre virgens e gêmeos e até de peixes com escorpiões. Está tudo escrito no céu. Além disso, poderá também montar um estúdio de pintura com uma luz do dia, fixa. Porque você já sabe agora o segredo da luz do norte: o sol nunca ilumina a face norte de uma casa na Europa. Desse jeito, se nunca bate sol numa parede virada para o norte, também nunca entra sol pela janela que está voltada para lá. A única luz que entra por essa janela é a luz das nuvens e do céu. Essa luz é fixa em direção e natureza, e, se mudar de intensidade e de cor, o olho é capaz de compensar e corrigir porque as variações são pequenas. É a luz perfeita para os pintores. Do norte. No sul, é o contrário. A janela que nunca pega sol é a que está virada para o sul, onde, mesmo no verão, o sol mal chega. Então, os estúdios dos pintores *do sul* deveriam ter suas janelas viradas para o sul. Não é o que em geral acontece. Como os pintores do sul iam estudar em Paris, que é no norte, voltavam e montavam seus estúdios virados para o norte, como tinham aprendido. Estranhamente, não dava certo. A cada hora o sol entrava numa direção diferente pela janela, e no inverno passava o dia inteiro varando o estúdio de um lado a outro. Um inferno. No verão, era mais misterioso ainda: mal paravam para almoçar e, quando voltavam, pronto! Não tinha mais sol nenhum entrando pela janela, e a luz ficava constante, o que era ótimo para pintar.

O problema é que não tinham feito a sua locação direito. Bons fotógrafos não teriam tido esse problema. Que o diga Gabriel Figueiroa, que fez fama filmando exteriores/dia depois de fazer locações

perfeitas, onde ele ficava "[...] escolhendo cada horário para filmar cada seqüência externa". Ou Almendros, que conseguia que o diretor "[...] ensaiasse durante todo o dia com os atores para filmar rapidamente nas horas escolhidas [...] em que a luz do sol, ao entrar pelas janelas, repetia um desenho em fuga sobre o chão de maneira maravilhosa". Assim é a vida do fotógrafo de cinema quando está filmando no exterior. Vive com a cabeça nas nuvens e o nariz no céu.

É claro que existem computadores para ajudar a prever onde estará o sol a tal e tal hora, em qualquer dia do ano, através dos séculos, a.C. ou d.C. São úteis, mas útil mesmo é o Cristo. O Cristo Redentor está sempre com a face voltada para o leste. Por razões místicas, foi construído com a cara virada para o sol nascente. Para quem nasceu no Rio, o Cristo Redentor é a referência espacial que nunca mais sai da cabeça. Quando queremos nos orientar, é fácil: o leste está na nossa frente, o norte na Zona Norte, que fica ali, além-túnel, à esquerda, e o sul está no "é sal, é sol, e sul" que fica, é claro, onde dá praia, que é à direita; o oeste fica lá atrás, nas nossas costas, naquela área estranha aonde a gente não vai nunca, mas onde o governo está sempre fazendo "grandes obras", a chamada Zona Oeste. Assim, carregamos em nós uma orientação espacial imediata e que sempre leva segundos para ser estabelecida pelas pessoas que não têm o Cristo na vida. Elas estão sempre tentando se lembrar se o leste fica à esquerda ou à direita, se o sul está para lá ou para cá, e se, no inverno, o sol está mais alto ou mais baixo. São pessoas que não têm um norte. Nós, que temos o Cristo em nós, temos um norte. Sabemos que o leste fica na nossa cara; o norte na Zona Norte e o sul, em Copacabana. O resto é só raciocinar. No verão, o sol estará mais para a praia do que para o Maracanã; no inverno, ao contrário. Assim, no meio de uma filmagem, é natural que a gente saiba que o sol que está aqui, agora, daqui a duas horas estará em tal ponto. Ou pior, aquele inofensivo edifício ali, que agora não faz nenhuma sombra ameaçadora, daqui a duas horas estará cobrindo o sol, assim como o sovaco do Cristo cobre o Jardim Botânico nesta bela tarde de

inverno, impedindo-nos de cumprir o plano de filmagem de hoje. Então é melhor começar a correr. Já!

A lista de material...

Um é pouco, dois também, só três é normal.

A lista de material é o terror dos fotógrafos estreantes. Cientes da atenção que o produtor tem com os gastos, jovens fotógrafos sabem que não podem pedir coisas que não vão usar. No entanto, com pouca prática, ficam com medo de pedir pouca luz e não ter o suficiente numa hora de aperto. É um dilema: enfrentar a produção logo no primeiro dia ou fazer política? Como queria o filósofo, é preciso encontrar o "justo meio". Ele está nas *três luzes:* qualquer cena necessita, pelo menos, três fontes de luz; então, mesmo que você não vá usar um ataque/compensação/contraluz, é normal que você tenha essa opção no material. Assim, se um produtor lhe oferecer "um HMI ótimo que temos por aqui", é admissível que você peça, pelo menos, mais dois, pois uma fonte de luz única não faz o menor sentido, nem para você nem para um produtor. Mesmo que ele não entenda nada de fotografia e você precise se justificar explicando o sistema de ataque/compensação/contraluz, que além de ser muito convincente, é verdadeiro. Ou seja, ou três ou nada.

Assim são feitas as listas de material. Cada cena é resolvida na preparação e tem sua luz inventada antes de ser executada, mas nunca se comprometa nem se deixe ficar sem opções na hora de iluminar. Escolha as fontes de luz que lhe servirão de ataque (duras e difusas), de compensação (difusas) e de contraluz (duras e com força).

É possível fazer filmes enormes com muita ou pouca luz; é possível fazer filmes pequenos com a luz justa; só não é possível fazer filmes sem luz nenhuma. E essas luzes são, no mínimo, três. E como

sempre queima uma ou outra, peça duas de cada, não custa nada: dois de dez, dois de cinco, dois *butterflies,* dois espelhos, etc. E, sobretudo, duas baterias de *sun-gun*. Depois, boa sorte, paciência e coragem.

... e a escolha da equipe

Carlos Egberto, [20] fotógrafo que se tornou folclórico devido às bebedeiras e às brigas com a produção, certa vez, depois de muita discussão com o produtor, resolveu se vingar e atrasar a filmagem.

— Vou f... com a produção.

Virou para o maquinista e mandou:

— Nilo, pega aquele HMI ali e bota lá em cima daquele edifício, lá naquela esquina. Pega a grua e monta naquela ladeira, lá do lado de lá daquela rua lá. Monta uma torre, lá depois daquela árvore, e bota... hummm... um maxibruto de doze lá em cima.

O maquinista, vendo o trabalho que aquilo tudo ia dar, inter-rompeu:

—Pô, cara, não faz isso não! A produção é legal.

E saiu resmungando:

—Pô, o cara quer f... com a produção ou com gente?!

Quando já se fez dez longas, é fácil montar uma equipe eficiente. A essa altura, a "pesada", como é conhecida a equipe de elétrica e de maquinaria, já sabe quem você é. E você? Será que você já sabe quem você é? Você é a pessoa que contrata e despede. Você é o pão de cada dia da "pesada". Pode-se dizer o que quiser da função de fotógrafo, mas, no que diz respeito a eletricistas e maquinistas, o fotógrafo é o responsável pela escolha da equipe e, conseqüentemente, pelo emprego deles. Não é nada muito sério, pois eles têm mil outras opções de filmes para fazer, e alguns ganham muito mais dinheiro que os

---

[20] Carlos Egberto, fotógrafo de Menino *do Rio* (Brasil, 1982) *e Garota dourada* (Brasil, 1984), de Antônio Calmou; e de *Espelho de carne* (Brasil, 1985), de Antônio Carlos Fontoura.

fotógrafos que os chamam para trabalhar e que, na realidade, trabalham muito menos do que eles. Fotógrafos de longa-metragem, mesmo quando são muito requisitados, fazem um filme por ano; eletricistas e maquinistas trabalham o ano inteiro, fazem dois, três filmes por ano. Eles, na maior parte das vezes, tornam-se amigos e colaboradores dos fotógrafos, mas é sempre bom não esquecer que a função do fotógrafo é de chefia e de liderança, e que fotógrafos estreantes estão sob o julgamento de todos; do diretor e do produtor, dos atores e da continuísta, mas, sobretudo, estão sob os olhos dos eletricistas e maquinistas que trabalham diretamente sob suas ordens. Eletricistas e maquinistas, em geral, são aliados dos fotógrafos, mas, na hora de tomar decisões, assuma sua função e não espere que o eletricista lhe dê nenhuma outra luz que não seja a elétrica. Perguntar para um chefe eletricista "O que você acha de..." é o caminho mais curto para fazer uma péssima fotografia. Mesmo que esse eletricista seja muito bom e, pela longa prática, quase um fotógrafo, não estará a par das suas preocupações com o roteiro nem com o conceito de luz para aquela cena específica. Na melhor das hipóteses, vai lhe sugerir uma luz "clássica" que ele já viu ou fez em outros filmes, de outros fotógrafos, e que, embora não seja errada, certamente não será a certa. Eletricistas e maquinistas precisam receber ordens claras e definitivas. A função deles é executar as tarefas da maneira mais prática e eficiente. Orgulham-se disso e sabem diferenciar o que é indispensável do que é tolo. São ótimos e expeditos para executar o primeiro e implacáveis e incontroláveis quando exigidos para o segundo.

O que faz o diretor de fotografia durante a filmagem

O diretor de fotografia de Howard Hawks, no filme *Air Force,* chegou para ele e disse:

—Estamos com um problema, o gerador quebrou.

—Estamos, não. *Você* está com um problema.

Admitindo que o diretor de fotografia é o responsável pela luz e pela câmera, vamos ver, agora, concretamente, em que consiste seu trabalho. Antes, durante a preparação, ele idealizou a imagem do filme. Pensou, junto com a direção e a direção de arte, como seriam as imagens, o *light design.* A outra parte do trabalho, aquela que consiste em saber quantos quilowatts, onde e como, fica para os capítulos "como fazer". Essa é a hora da descrição da função, de saber quais são as suas atribuições e como é o dia-a-dia do diretor de fotografia.

São várias as funções do diretor de fotografia durante a filmagem, e essas dependem de quem está precisando dos seus serviços. O diretor de fotografia é sempre duas pessoas. Uma para o produtor e outra para o diretor. O diretor de fotografia do produtor é quem garante que daquela quantidade de filme comprada sairá um filme. São quilômetros e quilômetros de filme virgem e milhões de fotogramas a ser expostos à luz. Não há margem para erro.

Já o diretor de fotografia do diretor é quem garante que, além de sair um filme, sairá um filme bonito. O diretor de fotografia do produtor é um técnico que não erra em fotografia e é capaz de fazer a sua equipe funcionar. E rápido. O diretor de fotografia do diretor é a pessoa que o libera de pensar em coisas técnicas, ligadas à fotografia, e que ao mesmo tempo tenta fazer as mais belas imagens possíveis. Vamos começar pelo diretor de fotografia *agente da produção,* que é o histórico.

O fotógrafo da produção

No início do cinema, o diretor e o operador de câmera eram a mesma pessoa. Ainda é assim na fotografia de moda, em que o fotógrafo é obrigado a dirigir a modelo e ao mesmo tempo fotografar. É uma tarefa ingrata lidar com gente e câmeras ao mesmo tempo, um dos dois acaba sofrendo. Devido à complexidade das tarefas, as funções se dividiram. O diretor passou a cuidar do lado humano (atores

e drama) e o câmera, apenas do lado técnico (luz e câmera). É uma divisão indispensável em cinema e nem tanto em vídeo.

Quando se filma, não se pode ver logo o resultado. É necessário esperar que o filme revelado venha do laboratório. Por isso o diretor de fotografia se tornou indispensável. Como não se podem ver as imagens imediatamente, é bom que saia alguma coisa dali, e que seja boa. O diretor de fotografia se tornou indispensável sobretudo para o produtor, que não pode perder dinheiro nem tempo com erros técnicos e experimentações de luz e câmera. O que foi filmado tem que dar certo.

A escolha do diretor de fotografia é sempre do diretor do filme, mas ele não pode impor uma pessoa, e o produtor sempre terá direito de checar a capacidade do fotógrafo. E ele fará isso pedindo para ver outros filmes que o fotógrafo tenha feito e procurando informações com outros produtores. Nunca vetará um nome, mas se sentir insegurança fará tudo para ter outro técnico. O produtor sempre terá alguns diretores de fotografia na manga e sempre tentará sugerir um para o diretor. Esse diretor de fotografia do produtor será um com o qual ele já tenha trabalhado antes e obtido bons resultados. Nem sempre bons resultados artísticos; mas, com certeza, bons resultados práticos.

Além de garantir que do filme virgem sairão imagens, é a função de *líder de equipe* do diretor de fotografia que interessa ao produtor. Embora o assistente de direção tenha a função específica de agente da produção, ou seja, é a pessoa encarregada de fazer cumprir o plano de filmagem, fazendo com que a equipe e o próprio diretor tenham consciência de prazos e tempos para filmar uma cena, no fim das contas quem dá o ritmo real da filmagem é o diretor de fotografia. Se suas soluções de câmera e de luz são eficazes, práticas e de fácil execução, os planos de filmagem são cumpridos; se não, não.

Faz parte do folclore das equipes de cinema opor arte a dinheiro e colocar o produtor como inimigo de todos. Fotógrafos e cenógrafos, figurinistas e maquiadores, eletricistas e maquinistas sempre dirão que "a produção cortou" alguma coisa quando quiserem dizer

que não é possível executar uma tarefa, mas o diretor de fotografia tem que ter consciência de que ele, fotógrafo, é um agente da produção e não seu inimigo. Fotógrafos que não tomam conhecimento das limitações da produção estão condenados ao fracasso. Afinal, nenhum filme é maior que a sua produção, e para fazer com que o pouco (ou muito) que a produção produziu apareça bem na foto, sempre será necessário trabalhar junto com ela. Para se conseguir que, na tela, haja melhores imagens do que as que a produção seria capaz de colocar na frente da câmera, planeja-se antes de rodar. Não se planejam só as imagens, mas também como fazê-las, quanto tempo vai se levar para tal, quão complicado será e quando valerá a pena investir em tempo e dinheiro. Enfim, planeja-se como complicar e onde simplificar. Tudo isso envolve a produção, e se o fotógrafo não se envolver com os problemas da produção, ela resolverá esses problemas sozinha, sem levar em conta os problemas da fotografia.

Nesse trabalho conjunto, pode-se resolver dar tudo de fotografia e de produção em certas cenas privilegiadas de um filme e, depois, simplificar ao máximo as outras.

> O filme que for bonito do começo ao fim não será interessante porque cansará o espectador. É preciso ter umas variações. Os efeitos só se valorizam por comparação. Eu sou partidário de fazer umas seqüências mixas e outras brilhantes. Eu acho que, para se fotografar bem um filme, basta fazer três seqüências boas. De preferência, uma no começo, uma no meio e outra no fim, para provocar uns choques visuais. Quando eu digo seqüências mixas, eu não quero dizer fazer coisas erradas. Mesmo o "mixa" merece atenção e deve ser colocado no lugar certo. É preciso saber colocar as seqüências feitas de uma maneira bem comum no lugar certo para que elas produzam um ricochete e coloquem as seqüências de impacto em evidência [...] Quando o espectador sair da sala, ele guardará na memória essas três seqüências magníficas.[21]

---

[21] Bruno Nuytten, diretor de *Camille Claudel* (França, 1988) e diretor de fotografia de *Tchao Pautin* (César de melhor fotografia em 1984); *Detetive* (França, 1985), de Godard; *Possession* (1980), de Zulawski; *Brubaker* (EUA, 1980), de Stuart Rosenberg; etc. Depoimento em Christian Gilles, *Les directeurs de la photo et leur image* (Paris: Éditions Dujarric, 1989).

Pode-se trocar a quantidade de luz de uma lista de material pela qualidade. Pode-se também resolver filmar como diurnas cenas que eram noturnas sem necessidade dramática, situação em que teríamos um trabalho louco para filmar com luz elétrica o que poderíamos filmar com a luz do sol. Pode-se resolver filmar somente em *close* cenas que não têm cenografia ou figuração suficiente. Enfim, para conseguir resultados melhores com a mesma quantidade de dinheiro, fazemos essas e outras manobras, que sempre são acordadas antes do início da filmagem. Não estou falando de honestidade. Por princípio, quem está fazendo um filme está fazendo o melhor que pode para o filme ser melhor, produtores incluídos. O fotógrafo da produção, então, é um líder de equipe capaz de fazer imagens sem erros técnicos e no tempo previsto. O fotógrafo da direção é outro.

O fotógrafo do diretor

Em decorrência da necessidade de o diretor de fotografia ser ótimo técnico, capaz de fazer boas imagens em condições adversas, elevou-se o nível necessário dos conhecimentos para exercer a profissão. O fotógrafo tem que entender não só de câmeras e refletores, mas dos diversos porquês da luz e da imagem. Para não errar nunca, um fotógrafo deve entender de ótica e de mecânica. Deve entender de física e de química. De eletrônica, um pouco, e de informática cada vez mais. Acontece que, junto com essas matérias, nas escolas técnicas ou nas universidades onde se ensina cinema, ensinam-se também outras coisas. Ensinam-se história da arte e do cinema, história do teatro e da literatura, além de som e iniciação musical. Não chega a ser o que se chamava, na Antiguidade, de educação liberal, digna de um homem livre, e que consistia apenas em retórica, gramática e lógica, mas também não é a educação para as artes servis, consideradas inferiores. E um currículo misto como o que se usou depois, na Renascença, e que além das três primeiras matérias incluía música, aritmética, astrono-

mia e geometria. Não é o currículo que o produtor, se fosse ele a escolher o que estudariam os diretores de fotografia, escolheria. Para ele, bastaria que os fotógrafos dominassem as artes servis, que garanti-riam que o filme sairia em foco, bem exposto e que tudo andaria rápido. O que estudam os diretores de fotografia é o que se ensina no estudo superior. Vem tudo junto, no sentido de que as capacidades técnicas exigidas para um fotógrafo se sentar atrás de uma câmera fazem dele uma pessoa interessada em arte em geral e em pintura em particular. Do ponto de vista do produtor, que só quer eficiência, arte é um brinde na formação do fotógrafo, mas uma necessidade para o diretor do filme, que quer colaboração.

É esse diretor de fotografia artista que o diretor do filme escolhe. Não que ele, diretor, não entenda de câmera e um pouco de foto-grafia. Mas entende muito pouco e seria demais se ocupar de tanta coisa. Um auxiliar que se dedica a resolver os problemas técnicos de fotografia e, além de tudo, tem bom gosto e cultura artística é o que ele precisa.

É a mesma coisa que acontece na relação entre o diretor do filme e o diretor de arte. É mais fácil entender essa divisão de tarefas usando o diretor de arte como exemplo, porque ele atua em áreas de domínio público. Ninguém espera que o diretor de um filme seja capaz de desenhar cenários e figurinos. Ninguém espera que ele conheça em detalhes a história da moda e da arquitetura. Isso se espera do diretor de arte. O diretor do filme somente dará idéias gerais sobre cenário e figurino, e esperará a contribuição do diretor de arte. Este se sentará na prancheta e dará várias opções de roupas e cenários ao diretor. O diretor, que tinha a princípio idéias pouco precisas e necessitava da ajuda de imagens de referência, tiradas de pinturas ou de livros de história, poderá, enfim, visualizar seu filme. Assim também é o trabalho do diretor de fotografia. Só que com imagens projetadas no ar.

A outra diferença entre o diretor de arte e o diretor de fotografia é que aquele criará suas imagens antes de o filme começar; este, depois. Cenários e figurinos serão construídos e fabricados pela arte para a

fotografia guardar. Os dois são técnicos e artistas; o diretor de arte é chefe das equipes de cenário e figurino e trabalha no concreto, com marceneiros e costureiras. O fotógrafo cria suas imagens aéreas com equipes de eletricistas e maquinistas. Ambos liberam o diretor para trabalhar com atores e palavras. São essas divisões de tarefas que nos permitem fazer os longas-metragens como os conhecemos hoje. É claro que um diretor poderia fazer tudo isso. E quase faz, mas isso acontece em outras artes. Em televisão, o diretor artístico, como é chamado o equivalente do diretor de cinema, faz quase tudo da imagem. Quase enquadra e quase ilumina, pois são dele as indicações de posição de câmera e clima de luz. Não que seja um superdotado, mas se exige menos das imagens que vão ao ar pela TV. Não é a fotografia que é diferente. Ao contrário, a fotografia não muda nada, muda a velocidade com que é possível vê-la, pronta, e, em conseqüência, a maneira de fazê-la. Sobre isso, leia "O perene e o perecível", mais adiante.

A velocidade d(e fazer)a luz

Maria nunca comia em nenhum McDonald's da vida. Quando estava em Nova York, sempre ia numa *deli* no Village ou num chinês da Oitava. Hoje estava com preguiça e, com pressa, entrou no primeiro Mc's que viu. A fila era normal, quer dizer, andava a mil. Distraída, avaliando os "pobres", ela ia avançando sem pensar no que ia comer. Quando chegou a sua vez, olhou para o menu luminoso, pendurado na parede, e começou calmamente:

— Huumm... um cheeseburger, huumm... uma batata... e huumm... — Next!

O berro que a negona deu na sua cara foi tão forte que ela quase teve um troço. Ao baixar rapidamente os olhos, deu de cara com aquela figura vestida de vermelho, suando em bicas, que, sem nem olhar para ela, a expulsava da fila com mais um "Next!" gritado à queima-roupa. Maria voltou rapidamente para o fim da fila, com aquele

passinho curto de gueixa que ela, sem saber, usa quando quer se fazer de boazinha. Ao se aproximar de novo do caixa, entendeu que, em Nova York, tinha que estar sempre pronta, com o pedido na ponta da língua, senão "Next!" Quando chegou a sua vez de novo, ela pediu, decidida:

—Um cheeseburguer! Uma coca!! Uma batata frita!!!

—Small, medium or large? — perguntou a negona na bucha. Maria, pega de novo de surpresa, vacilou:

— Huumm...

—Next! — berrou a negona para o próximo.

—Oh, meus Deus. Oh, meu Deus — voltou Maria correndo para o fim da fila de novo.

Quando Maria estava voltando para o fim da fila, veio-lhe a luz. Ela foi acometida pelo que os portugueses chamam de estalo de Vieira e os americanos, de *insight*. O estalo é aquele sentimento de descoberta que transforma uma coisinha cotidiana num grande saber universal. É aquela iluminação súbita do espírito, que dá partida nas grandes filosofias, e sobre a qual ela já havia lido antes. Mas nunca tinha sentido nada parecido. "Ah, então quer dizer que foi isso que aconteceu com Arquimedes, quando ele botou água para fora da bacia; com Descartes, quando ele descobriu que pensava, e com Newton, quando tomou aquela maçãzada na cabeça!" Enquanto se encaminhava para o fim da fila, ela se deu conta de tudo que era necessário para ser bom e rápido: saber o que quer.

O melhor fotógrafo mais rápido do mundo

Todo diretor de fotografia bom é rápido. Nem todo diretor de fotografia rápido é bom. Todo fotógrafo que hoje é considerado bom começou, como todos os outros fotógrafos, bons e ruins, fazendo pequenos filmes. Por ser bom e rápido, tornou os filmes que fez melhores. A partir daí, foi chamado para fazer filmes maiores. Bons e ruins.

Alexandre estava em Los Angeles alugando as câmeras para o *Brincando nos campos do Senhor,* do Babenco. Como seriam muitas câmeras e por muito tempo, era muito bem tratado pelas locadoras que visitava. A Panavision resolveu lhe proporcionar um *tour* por várias filmagens que estavam acontecendo em Los Angeles, para lhe mostrar a satisfação dos fotógrafos com os seus serviços. De todos os *sets* oferecidos, só o de Michael Ballhaus [22] realmente o interessou a ponto de fazê-lo ler algumas entrevistas do fotógrafo alemão antes de ir vê-lo trabalhar. Em todas as entrevistas, Ballhaus acabava sempre dizendo a mesma coisa: *"I'm fast*" ("Eu sou um fotógrafo rápido"). Alexandre achou que era um bom mote para começar uma conversa e mostrar que havia lido algo sobre ele, o que é sempre simpático quando se conversa com um profissional. Feitas as apresentações, depois das amenidades, Alexandre lançou o assunto: "Em todos os artigos sobre você, dizem que você é rápido". Ballhaus nos explicou que, para funcionar no mercado competitivo de Los Angeles, era preciso ter um *marketing,* uma imagem que pudesse ser vendida e ficasse conhecida. Ele tinha escolhido essa: a de ser um fotógrafo muito rápido. Aconselhou-nos a criar, se quiséssemos sobreviver por lá, uma imagem. Nós, diante da evidência de que *o marketing* era necessário e obrigatório, inventamos imagens para nós, que usaríamos quando fosse conveniente. Alexandre inventou o "Não fiz os melhores filmes. Fiz os filmes que fiz melhores" (que, no original, em inglês, tinha mais poesia: *"We don't make the best films, we make bad films better").* Ballhaus achou ótima a idéia e recomendou que ele a registrasse. Eu me saí com o *"The best fast photographer in the world" ("*O melhor fotógrafo mais rápido do mundo"), que Ballhaus não achou nada engraçado.

Ser rápido, ou ser considerado rápido, para um fotógrafo, não é por si só uma vantagem. Existe um outro lado da rapidez que é considerado ruim. É o do fotógrafo que é rápido porque é lambão. A gíria

---

[22] Michael Ballhaus, diretor de fotografia de *O casameuto de* Maria *Braun* (Alemanha, 1978), de Fassbinder; *A cor do dinheiro* (EUA, 1986), de Scorsese; *Drácula de Bram Stoker* (EUA, 1992), de Coppola; etc.

se justifica porque é usada na profissão. Fotógrafo lambão é o que faz tudo rápido e de qualquer maneira. Quando um fotógrafo é rápido porque é desleixado e/ou irresponsável, várias áreas do cinema se fecham para ele. A publicidade é uma delas. Em publicidade, exige-se que o fotógrafo seja bom. Ponto. Ser rápido ou não, não conta nada, e a rapidez pode até ser considerada um defeito. A fotografia de publicidade deve ter uma aura de coisa cuidada e difícil de ser feita. Para o público, não faria a menor diferença que o fotógrafo de publicidade fosse rápido ou lento, desde que a fotografia fosse a mesma. Mas, para o cliente, que paga fortunas para filmarem seu produto, sim. Um filme publicitário feito em poucas horas não justificaria os preços pagos aos profissionais e produtores. Assim, quando o fotógrafo está indo muito rápido, sempre há uma velada sugestão de encenar uma certa dificuldade. Com o tempo, isso vira uma segunda natureza e todos os fotógrafos de publicidade enfeitam seus trabalhos com dificuldades. Reais ou inventadas. Em prosa ou em verso. No mundo da publicidade, é necessário ter e vender rigor, e rigor e velocidade não andam juntos. Nos longas de superprodução, o problema é o mesmo. Rigor, rigor e mais rigor (Mair Tavares, montador de longas, diz que "rigor não é talento". Procede, mas passemos).

Mesmo não sendo a rapidez uma qualidade indispensável, no final, tanto faz que seja na dispendiosa fotografia de publicidade ou na superprodução de cinema, sempre haverá aquela hora em que é preciso ser rápido. Na publicidade, isso acontecerá nos filmes em que, embora caros e bem produzidos, exista uma quantidade de planos tão grande que o tempo existente para fazer tantas tomadas nunca será suficiente. Isso acontece mais comumente do que parece, tanto em publicidade quanto em longa. Nesses filmes ricos é normal haver muitos planos; é isso que denota que um filme é rico: muitos planos diferentes, filmados em diferentes locações e com uma montagem alucinante. Aí é preciso correr para fazer tantas imagens em tão pouco tempo, e que sejam boas. Nos longas-metragens, mesmo os de grande produção, é necessário ser rápido quando o sol está se pondo ou os

atores começam a ficar cansados. Nos dois casos, é preciso ser rápido e bom. Para ser rápido, e bom, só existe uma maneira: ser prático. Ser prático é ter boas soluções para qualquer situação, ter método para enfrentar qualquer problema e um arsenal de luzes na cabeça. Luzes que possam ser montadas rapidamente e que dêem sempre um bom resultado.

A primeira parte, aquela de encontrar soluções simples e eficazes, é um talento. As pessoas nascem ou não com esse espírito. Tem gente que tem a estranha capacidade de resolver os problemas da maneira mais complicada possível. São os fotógrafos que, na hora de tomar decisões sobre a iluminação ou a maquinaria, optam pelas soluções mais complicadas e lentas. Qualquer solução para fazer imagens toma tempo. É preciso colocar os refletores, puxar os cabos, ligar a luz e colocar a câmera nos trilhos. Mas tudo pode ser feito de maneira prática ou complicada. Levando-se em conta que as duas chegam ao mesmo resultado, ou seja, que resultam numa bela imagem, a diferença estará no tempo que se leva para fazer uma e a outra. E tempo é tudo, não só para o produtor, para quem tempo é dinheiro, como para o fotógrafo, para quem ganhar tempo num plano resulta em ter um crédito de tempo no próximo. Sempre existe uma série de planos a ser feitos em um dia. Quanto mais rápido forem feitos os mais simples, mais tempo poderá ser alocado para os mais complicados. Assim, um fotógrafo com senso prático saberá onde ganhar tempo e onde investir.

O exemplo mais simples dessa capacidade de ganhar tempo é a utilização de uma mesma luz para filmar vários planos diferentes. Numa decupagem, existem sempre alguns planos que foram programados para ser filmados aproximadamente no mesmo lugar e mais ou menos com a mesma posição de câmera. Esses planos poderiam ser agrupados e filmados aproveitando a mesma iluminação. Prever isso ao ler a decupagem e conseguir que a filmagem seja feita nessa ordem, sem ter que iluminar, passar para outra área diferente e, depois, voltar a reiluminar uma área que já tinha sido iluminada, é o mínimo

que se espera do sentido prático de um fotógrafo. É claro que existem diretores que não gostam de trabalhar desse jeito. Preferem filmar na ordem dramática para assim facilitar a interpretação dos atores. Isso é um problema para o produtor. Filmar assim acarreta uma tal perda de tempo que torna a produção impossível. Se o diretor tiver o sim do produtor para filmar na ordem dramática e não na mais prática, o produtor tem que ter consciência de que estará arcando com o tempo que o fotógrafo levará para iluminar e reiluminar cada fala dos atores. Se ele não entender a perda de tempo que isso acarreta, deve ser instruído, se não concordar, prepare-se para o pior.

O ato de filmar fora da ordem dramática, ou seja, de *trucar* a ação para ganhar tempo, é um dos artifícios mais usados, e é o que nos possibilita fazer filmes em tempo economicamente viável. É uma atitude universal e pode ser encontrada no vocabulário de qualquer profissional de cinema, em qualquer língua. Os americanos, quando fogem do documental para conseguir o mesmo efeito que uma câmera colocada naquela posição conseguiria, dizem que estão *cheating;* para os franceses, "trucar" se chama *tricher.*

Cito como exemplo um caso extremo, embora normal, em que a câmera não está onde parece, mas está onde deveria estar. No *At Play,* do Babenco, havia um plano em que deveria haver na tela todos os seguintes elementos: um índio atirando uma flecha num avião que sobrevoava a sua aldeia e a sombra desse mesmo avião passando por cima do índio no momento mesmo da flechada. Era necessário ver índio, sombra do avião e flecha indo na direção do avião, tudo na mesma imagem. Babenco, que é uma das pessoas menos práticas que conheci, queria porque queria que o plano fosse filmado de um avião de verdade, com um índio também de verdade, atirando uma flecha, é claro, de verdade, na direção do avião que o sobrevoava. Ah! E a câmera deveria estar no avião que fazia a sombra no chão. Quando se levantava a dificuldade de sincronizar tudo isso, Babenco mostrava uma foto de reportagem que o David Nasser havia feito no Xingu em 1952, e argumentava: "De pronto, se eles fizeram esta foto, vocês

devem ser capazes de fazer o mesmo". Não adiantava dizer que aquilo tudo era uma foto e que fotografar e filmar não é a mesma coisa. Para não dizer que, provavelmente, aquela foto era uma cascata, que é como os fotojornalistas chamam uma composição "montada" para ser foto-grafada. A equipe aérea americana estava há meses tentando filmar segundo a vontade do Babenco. Cada vez que olhávamos o horizonte, víamos o avião do protagonista perseguido por um helicóptero com uma *Westcam,* dando rasantes na aldeia, tentando filmar o índio, sua flecha e a sombra. Era uma unidade aérea só para isso. Chamava-se Shadow Unit. Uma perda de tempo e de energia inacreditável. O responsável das aéreas era David Jones. É o mesmo piloto-cineasta que *fez* as aéreas do *Apocalipse Now e* de quase todos os filmes de aviação que você já viu. Ele estava cansado de saber que aquilo não era para ser filmado daquele jeito, voando, mas quem já trabalhou com Babenco sabe que não adianta discutir. Ou se faz o que ele quer ou se faz o que ele quer. Por isso, David Jones continuava tentando. Alexandre, que a essa altura não estava fazendo nada, depois de ter caído em desgraça por ter discutido com Babenco, e que passava os dias advogando que aquilo tudo fosse filmado de outro jeito, foi encarregado de tentar filmar como ele dizia. Não como um prêmio, mas como um castigo e uma forma de se livrarem dele com um fracasso. Ele tinha visto o *making of* do *Império do sol,* do Spielberg, e lá havia um plano parecido e a maneira de fazê-lo. No filme, um avião passava em vôo rasante e o piloto acenava para o menino que estava no balcão do aeroporto, que lhe acenava de volta. No *making of* via-se o *take* do avião de verdade passando, com o menino em primeiro plano acenando; logo depois aparecia como tinha sido filmado o contracampo. Era o plano de uma grua passando na frente do menino, fazendo as vezes do avião, para a qual ele acenava. Simples e evidente. Assim foi feito o plano do índio do Babenco. A sombra do avião, que poderia ter sido feita por trucagem ótica, depois da filmagem, acabou também sendo feita na hora. Uma maquete de papelão do avião passava por cima da cena, qual um bondinho do Pão de Açúcar, projetando sua sombra sobre o

índio. Deu certo e está no filme. Aliás, não está só no filme, está no cartaz, na foto de cena, no jornal, e na capa do livro.

Trucar a posição da câmera, filmar cenas fora de sua ordem dramática ou outros artifícios do gênero fazem parte do "fazer fita" que é o cinema. Atores de cinema sabem que não estão no teatro e que não vão interpretar suas cenas na ordem cronológica dramática. Cenas serão filmadas aos pedaços e algumas vezes fora da ordem. O "adeus" muitas vezes virá antes do "muito prazer". Todos sabem disso, e não é nenhum absurdo o diretor de fotografia tomar a iniciativa e propor filmar cenas em função da luz. Essa é uma das atitudes práticas que estão à disposição do fotógrafo, e ser prático é a sua primeira qualidade.

A segunda necessidade do fotógrafo bom e rápido é ter um método de iluminação. Existem tantos métodos quanto existem fotógrafos e qualquer um que seja eficaz será bom. Um método possível é o direção/natureza/intensidade, e o resto da descrição desse método está no capítulo "Como fazer — a luz". A terceira aptidão necessária para *a rapidez eficaz é* aquela capacidade de saber o efeito que uma luz terá *antes* de começar a montar os refletores e não precisar ficar fazendo experiências durante a filmagem. Isso só virá com a prática. A experiência ensinará qual luz dá bom resultado antes de sermos obrigados a acendê-la. Para isso, é necessário ser capaz de observar a luz e entender os seus efeitos tanto na natureza quanto nos filmes dos outros, e, é claro, lembrar-se das boas luzes que já fez e saber como as fez. Na realidade, essa capacidade advém do hábito de analisar a natureza das luzes, suas origens e suas conseqüências. O exemplo mais fácil e evidente é aquele que diz que *luz difusa não faz sombras. Exis*tem milhares de outros que já foram discutidos anteriormente.

São essas, exatamente essas, *luzes direitas* que se tornarão o arsenal de luzes do fotógrafo e que estarão sempre prontas para ser usadas. Na cabeça.

Essas soluções pré-fabricadas de luz são, na realidade, o gosto e o estilo do fotógrafo. Uns gostam de fazer suas difusões com isopor rebatido. Outros preferem caixas de luz. Uns gostam de contraluz

duro; outros, difuso; outros nem gostam de contraluz. Assim, quando esses fotógrafos vão enfrentar uma situação concreta não ficam pensando como fazer o tal contraluz que desejam. Já sabem que o querem difuso, ou já têm um chefe eletricista que fará sempre o que eles querem, ou já pediram o equipamento e o posicionamento que darão o resultado desejado. O estilo resulta do método e do equipa-mento. Todo mundo tem o seu, mesmo que não o saiba explicar em palavras. Basta lembrar da entrevista de Gabriel Figueiroa em que ele dizia não poder definir o seu estilo.

Se levarmos em conta que essas palavras foram ditas na dispersão e na pressa de uma entrevista, é preciso ter paciência e relê-la com cuidado para procurar os momentos reveladores. E eles existem. Depois de falar de todos os diretores e atrizes que conheceu, de todos os prêmios que ganhou e de todos os produtores com quem brigou, quando a entrevista já está quase acabando, vem finalmente a luz. Figueiroa, sem que Cakoff lhe pergunte nada, começa a pensar alto:

> Tudo que faço é pensar rápido. Quando me perguntam para aonde eu vou, digo que é preciso definir, primeiro, a perspectiva, depois, a composição, e, por fim, a iluminação. Assim, nessa ordem.

Esse é, na realidade, o seu método: primeiro, enquadra, que é o que chama de "perspectiva e composição". Só depois de ver a imagem através do visor da câmera, ilumina. Esse também é seu estilo, pois quando sublinha a atenção que dá ao grafismo dos seus enquadra-mentos, lembramos que suas imagens parecem fotos *still,* onde existem sempre linhas de fuga que atravessam o quadro de um lado a outro e vários planos de interesse no mesmo quadro. Trabalha sempre nessa ordem: primeiro, enquadra; depois, ilumina. É assim que consegue pensar rápido; aliás, como todo fotógrafo que já se deu ao trabalho de pensar no assunto.

Quando Michael Ballhaus ou Gabriel Figueiroa dizem que são rápidos, eles estão, na realidade, dizendo que são bons e rápidos. Como eles são considerados ótimos, esquecem de dizer que o são, para

simplesmente realçar o fato de que, além de serem bons, são rápidos. Esquecem que ser rápido sem ser bom não quer dizer nada. Ser bom sem ser rápido é tão comum que isso não os diferenciaria dos outros fotógrafos. Sempre que você se disser rápido, diga que é bom e rápido. O melhor fotógrafo mais rápido do mundo.

O estômago do fotógrafo e a alma da fotografia

> [...] são esses que, face ao sofrimento, demonstram, nos sentimentos, menos aflição, e na conduta, maior resistência; são esses, sendo eles indivíduos ou estados, são exatamente esses os que vencem.[23]

Ghislain Cloquet, fotógrafo de Polanski no *Tess,* [24] de Arthur Penn no *Mickey One,* de Démy no *Pele de asno,* e de Delvaux no *L'Homme au Crâne Rasé,* foi meu professor. Lembro-me de ter aprendido muitas coisas com ele, mas, sobretudo, uma: fotógrafos, com a idade, acabam tendo três doenças — desvio na coluna, miopia num olho só e/ou úlcera no estômago ou alcoolismo. As duas primeiras são compreensíveis. O desvio na coluna vem do peso da câmera, sempre carregada do mesmo lado. É o mesmo lado que perderá a visão. É esse olho que estará sempre sendo exigido no visor. Acaba sempre meio cego. Já a história da úlcera ou do alcoolismo levamos mais tempo para entender, e, quando finalmente entendemos, já era tarde demais. Acontece que a foto-grafia não é para gente de estômago fraco. Esse negócio de lidar com a caixa preta deixa as pessoas tensas. Nunca se sabe, com certeza, o que vai sair lá de dentro. Tomam-se todos os cuidados possíveis, aplicam-se todas as ciências do mundo, mas sempre existe a possibilidade

---

[23] *"[...] car ceux qui, en face du malheur, montrent, dans leurs sentiments, le inciso d'affliction, et, dans leur conduite, le plus de résistance, ceux-là, qu'il s'agisse d'États ou des particuliers, sons bien ceux qui l'emportent."* Discurso de Péricles que levou os atenienses à guerra (no bom sentido, pois estavam se defendendo). Tucídides, *Histoire de la guerre du Pélaponnèse* (Paris: Éditions Robert Laffont, 1990), p. 279.

[24] Oscar de melhor fotografia em 1980.

de, dessa vez, sair diferente, de dar tudo errado. E só amanhã a gente vai saber disso. Norman Mailer, no seu livro sobre os astronautas, *Of a Fire on the Moon,* falava do *glitch, o* "treco". É aquele erro desconhecido, a falha material inesperada que ataca de tocaia onde menos se espera. É dele que temos medo. Pânico. Por isso, ficamos preocupados. Vivemos preocupados. Aí, ou se bebe ou se desenvolve uma úlcera. Cloquet bebia.

Além de ficarem tensos, os fotógrafos não podem demonstrar que estão tensos. É para o fotógrafo que se viram todas as cabeças depois do "corta". É dele que depende dizer se a tomada foi boa ou não. O diretor tem lá suas razões para saber se o plano ficou bom ou não; isso, no que concerne à dramaturgia e à atuação dos atores, mas, mesmo assim, vai se virar para o fotógrafo e perguntar: "Valeu?". "Valeu!" é a tendência da resposta dos fotógrafos. Sempre a gente gosta-ria de dizer que valeu e se livrar daquilo e passar para a próxima tensão. Como alguém que começa a cair quando está correndo e, em vez de tentar parar e se segurar em alguma coisa, aumenta a velocidade da corrida para tentar se levantar mais adiante. Mas você sabe os riscos que tomou. E que se tivesse corrigido o que talvez não fosse um erro, teria caído no lugar-comum. Então você assume os riscos e não corrige o que nunca foi feito. E você espera que esteja certo e que tenha se enganado e que não esteja errado onde estava certo. Os fotógrafos, por trabalharem no escuro, nunca sabem direito o que estão fazendo. Vivem preocupados, o bom e o mau fotógrafo. O bom, à toa. O mau, com toda razão. A culpa é da caixa preta, a alma da fotografia. Essa é a outra coisa que aprendemos na escola.

Qual é a alma da fotografia? Foi com essa pergunta que conhecemos o nosso professor de tecnologia das câmeras. E isso logo na primeira aula, de chofre, assim na cara, antes mesmo das apresentações e de explicar o que era a cadeira chamada pomposamente de tecnologia das câmeras. Ele perguntou qual era a alma da fotografia. A alma?! Como assim, a alma? Experimente adivinhar. Todo mundo tentou. Pegos assim de surpresa, todos entraram no jogo. Meio a sé-

rio, meio na brincadeira, tentou-se de tudo. Começaram os que que-riam mostrar conhecimento das coisas de cinema: é a grifa. Não. Então é a contragrifa. Tampouco era a contragrifa. Também não era nem a cruz de malta nem o obturador. Nem a luz nem a sombra. Algumas tentativas sofisticadas: a imagem latente? a intermitência? Abel, o professor, imperturbável e sem achar a menor graça quando alguma tentativa de ridicularizar a pergunta era feita, só balançava negativamente a grande cabeça feia e ruiva. Ele tinha certeza de que ninguém ia adivinhar nunca.

A alma da fotografia é a câmara escura.

Quando ele deu, enfim, a resposta, todo mundo ficou meio decepcionado. A maioria contestou. Alguns achavam que assim não valia. A maioria simplesmente achava que não era ali que a alma se encontrava. Como a outra alma, a alma dos doutores da Igreja, não aceitávamos que ela estivesse num só lugar, na cabeça ou no coração. A idéia de a alma estar localizada na câmara escura gerou protestos. O papa talvez estivesse errado. Com o tempo me converti. Tornei-me crente. Hoje, acredito piamente que ela está lá no escuro. Não, não a nossa alma; essa alma da gente eu não saberia dizer onde está. A da fotografia está, com certeza, na câmara escura. Não só a da fotografia, mas a do cinema, a da televisão, a do CCD ou mesmo a do olho estão, definitivamente, na câmara escura. Sem essa alma não há imagem. Entrando a luz pela lente, pelo canhão de elétrons, ou pelo cristalino, é no escuro que essa imagem vai se formar. Qualquer outra luz para-sita que entrar na nossa alma, na nossa câmara escura, vai distorcer essa imagem. Entrando pela lente, passando pelos elementos do *zoom,* cruzando-se na altura do diafragma, a luz finalmente entrará na câmara escura para formar uma imagem. Como um submarino navegando a vinte mil léguas submarinas, com toda a tripulação confortavelmente aquecida e seca, assim vão as imagens dentro de uma câmera de cine-ma. Em volta, todos os perigos das profundezas. Lulas gigantes ou imagens de Júpiter explodindo em luzes em 2001. Fora, o caos; lá dentro, os homens protegidos desse universo confuso. Assim também

vão as imagens protegidas da luz pela câmara escura. Sem câmara escura não há imagens. Um olho vazado a navalhadas, um casco furado fazendo água, e naufragamos. Um vazamento de luz em uma câmera e nenhuma imagem se formará. Um submarino da luz. Assim são as câmeras. Não admitem uma gota de luz vazando. Seja ela urna câmera de cinema, ou o olho, nu, como costuma andar por aí, ou mesmo uma câmera de VT ou um telescópio espacial. Pode parecer que não é bem assim, pois, afinal de contas, onde estaria a câmara escura no VT ou no globo ocular? Na câmera de cinema ou na de fotografia, a câmara escura está logo ali atrás cia porta de acesso ao filme. É uma câmara escura como esperaríamos encontrar uma, com porta, tranca e campainha. Mas não são muito diferentes das outras. A do olho humano nem vou precisar explicar muito. A câmara escura do globo ocular é o próprio olho. Dois. Instalados ao lado do nariz, como um par de óculos, os olhos só deixam entrar luz pela frente. O resto é ela, é a câmara escura. Você pode quase sentir essas câmaras escuras, gêmeas, panotando, enquanto seguem o movimento de alguém pela rua. E a luz passando pelo crista-lino, abandonando o mundo exterior, enquanto cruza seus raios e entra no escuro para formar a imagem. Em TV, há de ser a mesma coisa. Não preciso provar mais nada a ninguém. Tudo me foi revelado, eu tive a gnose, agora sou um crente. Eu vi a luz.

O fotógrafo e as estrelas

Deus resolveu fazer umas experiências. Daria às novas criaturas que fosse criar a possibilidade de escolher, entre vários modelos possíveis, qual gostariam de ser. A menina dessa história queria ser atriz. Deus explicou-lhe que o modelo atriz, embora muito bonito e agradável, era um pouco desprovido da capacidade de ser razoável e de entender e aceitar argumentos que eventualmente poderiam lhe ser úteis. Alongou-se um pouco sobre o assunto até que percebeu um certo enfado na interessada. Perguntou-lhe então:

—Entendeu bem? Você não prefere ser um pouco menos bonita e um pouco mais razoável?

A resposta foi definitiva:

—Liiiiiinda!

Eu sempre gostei de comparar o diretor de fotografia com o escriba da vila. Ou do regimento. Aquele que escreve as cartas para os outros que não sabem escrever. Cartas de amor para os namorados separados pela guerra e pela ortografia. Quando eu comecei a escrever sobre o diretor de fotografia, já tinha me decidido a fazer esse paralelo. Para fugir do gueto técnico, eu criaria uma história. Seria a história de um homem que, não conseguindo escrever para sua amada o que sentia, pedia ajuda a um amigo. Eu inventaria uma lenda, como se fosse antiga, para passar a idéia de que o fotógrafo é um intérprete do diretor. Aliás, é o que eu tenho feito para explicitar todos os assuntos que escrevi até agora. Inventei tudo. Nada aconteceu de verdade, nem os diálogos com os alunos, nem as histórias de filmagens. Não aconteceram nem as vitórias nem as derrotas, é tudo de araque. Todos os "causos" têm alguma intenção didática. Então, uma lenda a mais ou a menos não faria nenhuma diferença. Estava matutando sobre a tal lenda didática, que foi se delineando assim: primeiro, seria a história de um homem muito apaixonado que não conseguia escrever uma carta à altura de sua paixão. Contratava, então, um poeta para escrever para ele. Não, para ter algum paralelo com as profissões de cinema, teria de ser um homem pode-roso. Afinal, é o produtor quem contrata o fotógrafo e não um qualquer. Ah, então seria um presidente. Não, um presidente não tem nada de romântico. Um príncipe! Sim, um príncipe seria bem indi-cado. Assim seria um compósito do produtor/diretor e não um pé-rapado qualquer. Seria, então, um príncipe o nosso herói; não um de conto de fadas, mas um príncipe como queria Maquiavel, com um objetivo. Um príncipe hábil, mas pouco dado às letras. Rima mal. Metrifica pior ainda. A complicação da nossa lenda é que os

diretores e produtores não se encaixam bem na imagem do analfabeto. Mas atenção. Não é um analfabeto das letras. É um analfabeto da fotografia. Trata-se apenas de uma lenda didática, uma fábula, vale inventar tudo, então. O príncipe analfabeto contrataria um poeta para escrever seu amor. Não só o contrataria como o colocaria o dia inteiro a decantar a beleza da amada. Ela seria a mais bela de todas. Ele, o poeta, passaria seus dias a olhar a bela nos olhos, para ver como poderia mostrá-la ainda mais bela. Teria a preocupação de fazê-la aparecer nas suas melhores luzes. Faria com que sua pele resplandecesse. Se algo se mostrasse daninho, ele esconderia. Ela não teria defeitos. Ficaria mais alta, se fosse baixa. Seu nariz diminuiria, se fosse grande. Uma pele esburacada ficaria aveludada. Uma aura a seguiria por onde quer que ela fosse. Os olhos. Ah, os olhos. Seriam sempre brilhantes. À beira das lágrimas. E, no entanto, o poeta não faria isso para ele. Aliás, nem mesmo para o príncipe apaixonado. Na hora H, seria ainda um outro que beijaria a bela. Um príncipe mais falso ainda, meio estranho, meio alegre, profissional. Tudo não passaria de uma farsa para a plebe. Uma confusão palaciana. Mas e a bela? A bela, posta nessa situação, de tanto ser mimada e paparicada, era inevitável que acabasse se apaixonando por esse poeta particular. Só dela. Que só se preocupava com ela e sua beleza. Já meio adormecido, tive aquela queda noturna, e, antes de adormecer de vez, veio a luz: ora, essa é história do *Cyrano de Bergerac*. Então, o capítulo sobre a relação do diretor de fotografia com as atrizes vai se chamar "Um poeta particular". E vai acabar concluindo que o fotógrafo é o Cyrano da luz e que essa história sempre acaba mal. Dito e feito.

Um poeta particular

Já houve uma época em que ser soldado era a máxima ambição de um homem. César conquistou a Gália para ser elegível como côn-

sul. Chorou na frente da estátua de Alexandre, o Grande, por não poder ser, aos trinta, o que Alexandre fora aos vinte. Já o ideal medieval era ser santo. Hoje em dia, pensa-se que o ideal da época eram o cavaleiro andante e os torneios. Não. Santo. Era isso que todo mundo queria ser. Na Renascença, o ideal já tinha mudado de novo; era o poeta agora o alvo das ambições. Leonardo da Vinci personifica para nós o homem da Renascença, mas, na época, quem era coberto de louros era Dante. Toda mulher sonhava ter um Dante só para ela, para vir a ser cantada e eternizada como Beatriz. Não sabemos como nossa época será lembrada, qual profissão será considerada a mais ambicionada. Eles, no futuro, não sabem ainda, e podem vir a se enganar, mas nós sabemos; o ideal de homens e mulheres, velhos e moços é o estrelato *pop*. Atores e atrizes de cinema e de televisão são as pessoas mais invejadas e prestigiadas no mundo atual. É uma afirmação bombástica, mas, infelizmente, não pode ser contestada pela realidade. Mesmo que queiramos ser sofisticados e dizer que nossos ídolos são os intelectuais e os escritores (são estas as ocupações mais citadas como dignas de respeito), na prática, a sociedade quer ouvir suas estrelas de cinema e televisão. Não se espera de político ou de cientista a palavra de ordem para orientar a sociedade. É aos atores que se vai entrevistar para saber sua opinião sobre qualquer assunto. Do melhor bolinho de bacalhau da esquina à solução do problema agrário. Sabemos que é uma exigência descabida pedir esse saber aos atores. Sabemos que eles não sabem, sabemos que eles só fingem, profissionalmente, que sabem, sabemos que quem sabe são os personagens que eles interpretam. Sabemos que é reflexo da televisão e da dependência da televisão aos índices de audiência, mas, nesse caso, pouco adianta saber a causa. O fato é esse. A atriz vai ter mais atenção do que o presidente. *"Que el mundo fue y será una porquería yo lo sé."* Não vou discutir com os fatos, que espero sejam esses que apontei acima. Meu interesse é mostrar a relação dos diretores de fotografia com as estrelas e sua contribuição, voluntária ou não, consciente ou não, para que esse sistema funcione assim.

Voltando atrás, vamos ver qual o paralelo que se pode fazer entre o fotógrafo e seu equivalente histórico, o poeta renascentista. O fotógrafo é, como na fábula do príncipe e do poeta, aquele que faz a ponte entre o homem e o mito. Esse papel sempre foi desempenhado pela literatura. No caso dos grandes homens da Antiguidade, eram os historiadores que perpetuavam a imagem dos ricos e famosos. Para César, era importante ganhar a guerra, porém, mais importante era a fama que a vitória trazia. E a fama só vinha se acompanhada de relatos dos seus feitos heróicos nas batalhas. Era preciso ser vitorioso, mas um general com ambições políticas levava seu historiador à trela para não vencer em vão e cair no esquecimento. Havia outros concorrentes e outras guerras. César resolveu o problema escrevendo ele mesmo sobre suas conquistas. Não era um grande general, mas quando relatava suas batalhas exaltava *o próprio* gênio, e tornou-se assim um grande general. O maior de todos. E cuidava de sua carreira com dedicação total. Quando cercado e derrotado no Egito, salvou-se a nado. Levou consigo seus escritos. Nadou até a salvação, com uma só mão, levando, na outra, acima da cabeça, a seco, os manuscritos que valiam tanto quanto sua vida. Mais tarde, da glória dos santos cuida-ria Deus pessoalmente, que escrevia a história da época numa nova edição dos testamentos. A Renascença trouxe de volta não só o gosto pela Grécia e a Roma clássicas, mas também o respeito pela coisa escrita pelos próprios homens e não por Deus. Cultuava-se tanto Ulisses quanto Homero. Podia-se cultuar a Antiguidade e querer voltar a ela, mas, embora não fosse mais possível ser um herói mitológico, ser seu poeta, sim, era possível. Dante baixou aos infernos e ficou ao lado de Homero na literatura. Isso tudo, é claro, quanto à grande arte. Mas existe também a pequena, a *pop,* e nela predominam os caronas do sucesso. Do sucesso de Dante nasceu a fama da mulher como musa inspiradora. Beatriz ficou tão famosa quanto Dante. Poetas passaram a ser tão assediados quanto príncipes. Podia-se ter riquezas nessa vida, mas, se fosse para ter vida eterna, só inspirando o poeta. Na realidade, essas pessoas não pretendiam trocar o poder da prata pela lira;

afinal, esta estava a soldo daquela. Para que a lira vibrasse, no entanto, convincentemente, era preciso que viesse do coração. Era preciso que o poeta, além de pago, se apaixonasse pela musa. Sedução. Essa foi e será sempre a moeda de paga do amor. Platônico e dedicado, como no caso do amor de Boccaccio por Fiammetta, que rendeu os poemas à interessada sem que ela precisasse consumar a relação amo-rosa. Os poetas da Renascença faziam isso, elevavam as mulheres à condição de deusas. Os fotógrafos de hoje as elevam às estrelas. O fotógrafo tem um poder benigno. Só pode fazer o bem. É como o poeta renascentista, contratado pelo príncipe para cantar sua mulher. Oh! palavras! O "cantar" aqui se refere ao "cantar poético" e não faz nenhuma referência, mas nenhuma mesmo, a uma eventual cantada. Esse poeta está ali, pago, para fazer poesias sobre essa mulher que se quer eterna. Ele só pode fazer o bem à beleza dela. Sem poder real, não a pode prejudicar nem destruir sem destruir-se junto. Não está ali para exercer poder nenhum. O poder, quem o detém é o príncipe. Ele, o poeta, pode fazer, se estiver desmotivado, uns poeminhas bons, normais, mas sem coração. No entanto tem todo o interesse em que seu trabalho seja excelente. Quanto melhor for a imagem que criar dessa mulher, mais fama obterá. Será um Dante às avessas. Beatriz é que lhe trará fama. Os dois são aliados, têm interesses comuns. Na pior das hipóteses, o fotógrafo fará o que sempre faz, usará os mesmos truques, as mesmas luzes que dão sempre certo, e todo mundo sairá satisfeito. Se ele se apaixonar pela atriz e torná-la sua musa, fará dela uma deusa viva. Há de se dedicar apenas a ela. Há de mostrá-la nas suas melhores luzes. Será seu poeta particular. Aí é que entra a sedução. Ela, a atriz, sabe disso e seduz. É uma complicada via de mãos múltiplas. A essa sedução da atriz e dedicação do fotógrafo, ninguém fica imune. Estão ali há semanas, vendo e fazendo ver o melhor de cada um. Estão nos seus melhores dias, fazendo o que fazem melhor. A cada dia que passa verão mais qualidades um no outro. É freqüente se apaixonarem, fotógrafos e atrizes. Alguns romances sobrevivem às filmagens. A maior parte acaba com o "corta" da cena final. É que o

poder do fotógrafo desaparece com o ócio. O semideus que era capaz de resolver se era dia ou noite, se o sol se levantava agora ou se a lua brilhava mais tarde, revela-se, no dia seguinte ao último dia, um desempregado à espera de um novo filme. Da equipe que o servia durante a filmagem sobrou apenas a empregada doméstica. Depois da filmagem, a poesia e a luz da estrela se deslocam para outro lugar.

Como qualquer outra história de amor, essa também já foi mostrada no cinema. E muito bem. A *mulher do tenente francês* tem toda essa mistura de realidade e ficção que acontece em uma filmagem. E depois, como ela acaba na realidade, sempre pior do que na ficção.

O que faz o diretor de fotografia depois da filmagem

Todo dia, o copião; logo depois, a telecinagem; e muito depois, a marcação de luz.

Embora tenham acabado a camaradagem e os romances de filmagem, a vida do fotógrafo não acabou ainda. Nada será tão vivo quanto era *o set;* ainda há, porém, coisas para fazer. É preciso ver o copião todo dia para saber se tudo está indo bem ou não. Ou então, logo depois de terminada a filmagem, se for um comercial ou filme para a TV, fazer a telecinagem. Em longa-metragem, haverá a marcação de luz, a ser feita alguns meses depois da montagem final e da sonorização. Só então virá o desemprego e a longa espera por outro filme. Por incrível que pareça, toda essa atividade pós-filmagem, embora dê muito trabalho e seja muito importante, não é paga. *Quer* dizer, os produtores consideram que o preço já estava incluído nos salários que foram pagos durante a filmagem. Os fotógrafos, que se acostumaram a receber o salário por semana, toda semana, quando passam a não receber nada por dias e dias de trabalho consideram que não estão sendo pagos. Mesmo assim, ninguém toca no assunto. O fotógrafo, para não entrar em conflito com o produtor, que, a essa

altura do filme, já não tem mais de onde tirar dinheiro. O produtor, para não fazer mais onda e agitar uma água onde a lama até que já estava se assentando.

O copião

"Não há sucesso no fracasso,
e no fracasso, sucesso nenhum. " [25]

Nos dois casos cometemos erros; naquele mais do que neste. Assim são os bons copiões. Na média, mais acertos do que erros. Haja estômago, coragem e paciência. Antes de continuar, é preciso dizer que, para quem não é de cinema, o copião é a coisa mais estranha e chata que existe. É preciso ver tudo que foi filmado, erros e acertos. São horas e horas de imagens sem som nem sentido. Repetições aparentemente injustificadas de cenas que estavam boas ou ruins. Se estavam boas, por que filmar de novo? Se estavam ruins, por que não mudar tudo e recomeçar? Pois é. São assim os copiões: para nós, a vida ou a morte; para vocês, ainda nada. Um filme que será, se tudo der certo, ou então...

Somos todos da Lusitânia!

Entramos em Roma pela porta dos fundos! Dava bem atrás do trono de César, Éramos um grupo de portugueses, e só eu de brasileiro no meio. César se assustou, derrubou a cadeira, tropeçou e desceu correndo as escadarias para ir ficar no meio do povo que estava no fórum. Os romanos foram se juntando para avaliar melhor aquele grupo de estrangeiros mal vestidos e cansados. Ficamos com medo. Eu mais do que os outros; afinal, eram todos portugueses, e, sendo

---

[25] *"There is no success in failure and in failure no success at all"*. Bob Dylan, "Love Minus Zero, No Limit".

assim, cidadãos do Império Romano. Eu não; era um bárbaro imigrante clandestino trabalhando para eles. Antes que alguém tivesse tempo de fazer alguma coisa, avancei, levantei a mão, como convém a um cidadão romano, e saudei-o: "Ave, César, somos todos da Lusitânia". O ambiente se desanuviou e, para garantir que estava tudo bem mesmo, puxei uma conversinha: "Como são os mores em Roma?" "São liberais", disse-me um velho sentando-se ao meu lado, na escadaria de mármore. Era um sonho, claro, mas mostra bem como se sente vulnerável e isolado um estrangeiro que trabalha, sozinho, no meio de um grupo de pessoas do lugar. É preciso fazer algo de bom para ser aceito. No meu caso, foi um bom copião.

Em 1991, dei o salto do Atlântico. Fui fazer meu primeiro filme de longa metragem na Europa. Bem, quase na Europa. Foi em Portugal. Não é Europa, mas também não é Brasil. É quase Europa, e, com certeza, não é Brasil. Qualquer brasileiro tem esse sentimento em relação a Portugal. É um lugar estrangeiro, mas nem tanto. Acontece que para quem está indo viajar de verdade parece um grande salto. Imagino que meus colegas fotógrafos ficaram com inveja. Só uma ponta, pois eu ia filmar num estrangeiro estranho, em português. Se não era nem em inglês nem em francês, era estrangeiro; só um pouco, porém. Assim sendo, não valia como carreira internacional. Não havia razão para ter uma inveja concreta. Nunca ninguém ficará mais ou menos famoso no Brasil por fazer sucesso em Portugal. Portugal é muito normal. Jô Soares fez sucesso em Portugal. Normal. Chico Buarque estourou em Lisboa. Normal. A Globo tem quatro novelas no ar em Portugal. Tudo normal. Agora, tocasse ontem, numa rádio de subúrbio de Paris, num programinha às sete da manhã, uma música da Elba, e logo teríamos notícias do sucesso do Brasil no estrangeiro; esse, sim, na Europa. Europa, França e Bahia, ou nada. Concretamente, porém, ir lá filmar, ou cantar, ou atuar é outra coisa. "De perto, ninguém é normal." Depois do tiro de largada, temos que competir como se fora nas Olimpíadas. Não podemos, depois de começar a corrida, fingir que não estávamos correndo para valer, que só estávamos ali

para dar uma olhada, com um certo ar *blasé*. Não. Entramos, mesmo que seja numa pelada de esquina, aquilo vira o centro do mundo, fazemos de tudo para ganhar. Então, desembarquei em Portugal a sério. Esperavam-me mais sérios ainda. A Associação dos Fotógrafos Portugueses (sem piada) me esperava com um abaixo-assinado contra a importação de "técnicos desnecessários", o que causou estranheza ao meu produtor português (sem piada). Afinal, em Portugal, os filmes são feitos por fotógrafos de toda a Europa. Os filmes portugueses são fotografados por franceses e alemães, por ingleses e por espanhóis. Os diretores portugueses tratam os fotógrafos locais aos pontapés. Quando eu cheguei, até o russo do *Vive, morre, renasce,* que não falava português, nem francês, nem inglês, nem nenhuma língua com a qual pudesse se comunicar com o seu diretor, estava lá filmando. Todos sem problema nenhum. Mas brasileiro, para eles, era um pouco demais!

Experimentei, para raciocinar, colocar-me na posição deles para ver se era possível entender o porquê. Nesse caso, foi facílimo. No Brasil também achamos normal que sejam importados americanos e ingleses para fotografar. Sobretudo nos comerciais de propaganda. Americanos, então, são considerados os melhores estrangeiros de verdade. São superiores, são altos, brancos, anglos, falam inglês, aquela língua das grandes caras e das grandes telas. Não se diz nem "Chamamos tal bom fotógrafo, que fez tal bom filme". Não. Diz-se: "Fulano trouxe um fotógrafo americano". Ponto. É como se fosse uma categoria de fotógrafo. Americano. Com as mulheres e namoradas, dá-se o mesmo. O cara está namorando uma francesa. Não interessa se é bonita ou feia, inteligente ou chata, loura ou burra. É francesa. Então, deve ser boa. Esquecemos que, como os vinhos e os revolucionários, só se exporta o que é bom ou ruim demais para o consumo interno. É o mesmo risco de comprar o produto estrangeiro pelo correio: não dá para experimentar a mercadoria antes. Comprou, vai ter que achar bom. Sendo assim, imagine agora se um diretor brasileiro convidasse um fotógrafo "africano" da Zambímbia, em vez de um americano,

para vir fazer a fotografia do seu filme de longa metragem. Escândalo! Seria recebido, se fôssemos um país sério como Portugal (sem piada), com um manifesto da ASC local contra a vinda de técnicos desnecessários. É, é compreensível. Tão brasileiro, tão português. Senti-me em casa. Mas era necessário, então, justificar o convite. Não se podia vir de tão longe sendo tão igual. Eu teria que fazer melhor, ser melhor. Não haveria justificativa para me trazer se não fosse para não fazer melhor do que os portugueses eram capazes de fazer. Eu teria de ser vinho do primeiro tipo, citado acima, bom para a exportação por ter sido bom no local. Essa situação, em que se tem de mostrar serviço, não é muito propícia à criação artística, porque causa muita tensão. E sem invenção na criação, não há excelência. É verdade que a pressão era pouca e nem vinha dos produtores que pagavam o meu salário e a hospedagem. Eles eram meus amigos do tempo de escola da Bélgica e tinham boa vontade e confiança. Ninguém me pedia que excedesse. Era suficiente fazer o normal. Nem o filme era grande, nem grande era a pretensão do roteiro. Era um filme normal, de oito semanas. Praticamente um filme para a televisão.

A pressão para fazer melhor era interior, vinha de mim mesmo, e com o tempo reconheci essa pressão como um dos motores da profissão de diretor de fotografia. Afinal, a preocupação com o *ego pop,* ou seja, com o fato de aparecer ou não em revistas e jornais, não é a preponderante entre profissionais que não dependem do público, como é o caso dos diretores de fotografia. O que é grande nos profissionais que são executores e não autores é o superego, aquele componente da cabeça freudiana que é o responsável pelo bom comportamento social, o pai satisfeito com o desempenho do seu filho. É da aceitação do seu trabalho pelos superiores mais próximos que se nutre o fotógrafo. Os fotógrafos vivem da satisfação do diretor com a dedicação ao seu filme. O cerne da profissão da fotografia é a satisfação da direção. Truffaut, de novo, acertou na mosca ao dar uma única fala ao seu diretor de fotografia no filme *A noite americana.* No fim do filme, Truffaut, que faz ele mesmo o papel do diretor do filme dentro do

filme, agradece a Pierre William Glen, seu diretor de fotografia de verdade, que também faz seu próprio papel no filme, pela boa foto-grafia: "Obrigado, fiquei muito satisfeito com seu trabalho". Ao que o *fotógrafo* responde: "Fico satisfeito que você tenha ficado satisfeito". As boas críticas sobre a bela fotografia que eventualmente sairão nos jornais e os eventuais prêmios em festivais de cinema nem se comparam à aceitação do trabalho do fotógrafo pelo diretor. É dessa aceitação que depende o sono e o bom humor do fotógrafo, e, é claro, os futuros trabalhos em conjunto.

Essa aceitação ou rejeição é diária. Ela se chama *dailies,* em inglês, ou *rushes,* em francês e português; ou copião, em brasileiro. Copião é o nome que se dá à primeira projeção do material filmado. Aquela projeção do filme como ele saiu da câmera, sem trucagens ou montagem. Um material bruto, cheio de repetições e de erros. Essa primeira projeção é feita depois de o filme apenas ter passado pelo laboratório, para ser revelado e copiado, sem nenhuma intervenção de outra pessoa além daquela do fotógrafo. É a imagem pura, bruta e crua, o resultado da filmagem do dia anterior. Em geral, esse copião é visto no dia seguinte ao da filmagem (por isso mesmo se chama *dailies* em inglês, "diários"). É um material tão bruto que a projeção, em sala de projeção, deveria ser vista unicamente pelos responsáveis por cada setor: diretor, diretor de fotografia, diretor de arte e produtor. E ponto. Essas pessoas estão acostumadas a ver esse tipo de material bruto e são capazes de ver, entre os erros, os acertos. Assim, um copião aparentemente ruim para um leigo pode estar ótimo para nós. Mas não é isso que acontece. Em vez de ser uma projeção só para especialistas, o dia da projeção do copião é, na realidade, uma mistura de festa e cobrança. Aparece todo mundo na sala de projeção, e até hoje não vi um diretor ou produtor que conseguissem manter a promessa de fazer do copião uma coisa técnica. Em princípio é ruim que seja assim exposto a toda a equipe um trabalho que poucos sabem avaliar. Um copião pode estar ruim e o resultado final vir a ser ótimo. As variantes são enormes e estão quase todas no trabalho que acontece depois da

filmagem. Na montagem (quando os planos ruins serão aproveitados apenas onde estão bons), na correção de cor (quando as cores e as densidades da fotografia serão afinadas) e na sonorização (quando metade da história ainda está por ser contada). Mas, mesmo assim, o copião acaba sendo aberto à visitação pública. Todos aparecem para a projeção. Do maquiador (que tem que ver, ab-so-lu-ta-men-te, como ficaram os cílios postiços) ao geradorista (que tem que checar se a voltagem caiu ou não caiu em tal plano assim, assim). A freqüência desse público diminui e desaparece com o sucesso (ou fracasso, tanto faz) e com o tempo. O último copião é visto por um fotógrafo solitário. O único e último interessado. Mas, por enquanto, é uma festa. É o dia da verdade do fotógrafo. Se as imagens forem belas e bem feitas, sairão todos, depois de sucessivos "ohhhhhs" e "ahhhss" de deslumbramento, prontos para retomar a auspiciosa batalha do dia seguinte, seguros, confiantes e agradecidos por estar trabalhando nesse maravilhoso filme de tão belas imagens. Por isso é bom que o copião seja aberto a todos. E que seja bom. Pelo moral. Essas projeções, quando são boas, começam com um silêncio geral na sala. Ouve-se apenas a respiração ansiosa do diretor e do produtor. A do fotógrafo não se faz ouvir por estar suspensa. Logo depois da claquete, vem a primeira imagem. Se é uma imagem brilhante e inspirada, um discreto "Ohhh!" percorre a sala. A partir daí é só felicidade e prazer. Mas se, ao contrário, forem ruins as imagens, aí só o fotógrafo saberá se elas são realmente boas ou ruins. Só ele sabe se errou ou se acertou, ou se quem errou foi o laboratório, a projeção ou ele mesmo, e se, sendo assim, o resultado final será bom ou ruim. Nesse caso, quando as imagens no copião são más, há que ter estômago e ficar impassível diante do julgamento leigo, mantendo o moral alto. Há que enfrentar a equipe entristecida com confiança e garantir que está tudo bem. Ninguém vai acreditar, e sairão todos desanimados e deprimidos. O diretor, então, nem se fala. Assim, expor o copião à equipe é um risco. Talvez desnecessário, mas não necessariamente um risco a ser evitado. Vale muito a pena, se o copião for bom. É anódino, se for normal. E contornável, se for ruim.

Nos copiões, onde tudo que saiu da câmera é projetado na tela, vive-se no reino dos erros. Erros serão sempre cometidos. Nunca o resultado será perfeito. Embora no sucesso não haja fracasso e no fracasso não exista sucesso nenhum, os erros coexistem no sucesso e no fracasso. A diferença entre os dois é matemática. Se der mais erros que acertos, temos um fracasso; no outro caso, um sucesso. Por vezes, os erros passarão despercebidos de todos, e só o fotógrafo os notará. Esses erros são do tipo "artístico", de difícil avaliação. Pode ser uma sombrinha ali no nariz da atriz ou um enquadramento desequilibrado, essas "coisas de fotógrafo". Agora, se esse fotógrafo for inseguro e sair por aí apontando no dedo tudo sobre o que tem dúvida, o que era apenas uma insegurança artística pessoal passará a ser uma catástrofe coletiva. Não se tiram dúvidas pessoais e inseguranças perguntando aos outros o que eles acham. A insegurança é uma praga contagiosa, e fotógrafos não são contratados para disseminá-la, mas para erradicá-la, sobretudo da direção, que está sempre insegura com a fotografia e a cada momento pergunta ao fotógrafo se está tudo indo bem. Se a angústia for enorme e se tornar inevitável aferir se o erro é subjetivo ou objetivo, ou seja, se o diretor está satisfeito mas distraído com coisas mais importantes, se está neutro ou emburrado e não quer nem falar do assunto, deve-se "cercar o Lourenço" e procurar saber sem perguntar. Não me pergunte como, todo mundo tem um método e cada um há de descobrir o seu. Basicamente, porém, basta tocar em assuntos próximos da dúvida e que não induzam ao pânico. No fundo, você sabe muito bem o que está certo e o que está errado, e o seu saber técnico deverá ser suficiente para defender uma imagem que não está errada, mas apenas correta, ou um conceito de luz inovador, mas de difícil aceitação. Se o resultado é suficiente ou não para os outros é outro problema. Não dá pra ser genial o tempo todo, e ninguém exige isso de um fotógrafo. Na maior parte das vezes somos corretos, e na normalidade não existe nenhuma culpa. Gostaríamos todos de ser geniais, mas uns piques de genialidade, de vez em quando, são muito mais que a média. Nunca será possível receber elogios a cada plano projetado na rela, e, portanto, não se pode viver querendo ser afagado a cada suspiro.

Por outro lado, quando o erro já nascer "de maior", não adianta tentar escondê-lo nem projetá-lo para o futuro. Também não será preciso nem admiti-lo, todo mundo estará vendo. Esses erros "de maior" são erros definitivos. São os planos fora de foco, as cabeças cortadas, os microfones em campo, as câmeras tremendo, ou o filme velado, coisas que não são nem julgamentos artísticos nem podem ser corrigidas depois. Erros crassos que implicam em refilmagens. Tem-se aí, então, não só um mau copião como um fracasso em toda a linha, concreto, sólido e inapelável. Dependendo do tamanho, repetimos o ano ou somos expulsos da escola.

A telecinagem

Se fotografia é contraste, a telecinagem é só contraste. Se na fotografia original houver algum contraste, é possível fazer qualquer coisa na telecinagem. Contraste entre os luzes por um lado e contraste entre as cores pelo outro.

Se na fotografia de um rosto houver um mínimo de contraste entre a parte iluminada e aquela que está na sombra, é possível fazer qualquer coisa desse contraste: aumentá-lo até termos uma imagem em alto-contraste, em que a sombra é negra e a luz, branca. Se, ao contrário, você quiser baixar o contraste da foto original, pode, na telecinagem, transformar essa mesma foto em uma foto em *high key,* em que não há diferença entre alta e baixa luz. Por outro lado, se não houver contraste no original, não haverá mais em lugar nenhum. Nem na telecinagem nem na Terra nem no céu. Contraste é tudo. Então, quando você estiver fotografando para ter seu filme exibido só na TV, como é o caso dos comerciais ou *clips*, não se preocupe com qual contraste você está trabalhando, preocupe-se só em *ter* contraste. Todo mundo lhe dirá que os fotógrafos de cinema são melhores que os de comercial porque têm um material mais consistente, no qual os contrastes não ficam variando de cena a cena como acontece com o pes-

soai moderno de *clip e* VT. É verdade, mas pouco importa, você terá e dará mais trabalho na finalização com seus contrastes acidentais, mas nunca ceda seu contraste por uma fotografia consistente, mas duvidosa. Mesmo com um controle de contraste errático, você terá de onde tirar um resultado. Pode até ter mais trabalho para fazer uma boa telecinagem definitiva, mas terá trabalho. Sem contraste é rua!

Qual contraste? Será que não há uma recomendação, como em filme? Alguma coisa careta como os manuais de fotografia antigos, que diziam 4 por 1 e ponto. Há, e é muito simples, e sinto muito ficar me repetindo: ataque/compensação/contraluz. Isso só quer dizer o seguinte: se não houver uma diferença entre o ataque e a compensação, não haverá contraste. Ao mesmo tempo, se não houver compensação, não se verá nada no lado da sombra, logo, haverá contraste demais e não haverá mais o que mexer nele, por ser irreversível. É preto no branco. Um pouco de bom senso, e a fórmula se fará ver sozinha. Se é para poder mudar depois, é bom que se tenha algo para tirar dali.

O telecine

> Telecinar é transformar uma imagem, feita originalmente em filme, em uma imagem de vídeo. O telecine é a máquina que faz essa passagem, e é uma dádiva dos deuses para os fotógrafos.

Todos os problemas que existem na fotografia podem ser resolvidos na telecinagem. Contraste e cor. Mudança de cor e mudança de contraste. Dá pra fazer qualquer coisa. Aumentamos ou diminuímos o contraste à vontade. Trocamos e mudamos de cor como nos der na veneta. Mas, melhor, muito melhor do que isso, é que podemos fazer essas mudanças separadamente, uma por uma, sem que uma influencie a outra. O básico é isto: pode-se atuar nas altas-luzes ou nas baixas. Pode-se mexer só nos vermelhos ou só nos azuis. Pode-se fazer os azuis se tornarem vermelhos; os verdes, amarelos; os lilases, cinzas:

qualquer cor, qualquer contraste. Pode-se também separar uma área específica da imagem, por meio de máscaras, e trabalhá-la à vontade. Por exemplo, pode-se separar só a janela de um carro (se a câmera for fixa), e fazê-la clara como se tivesse sido iluminada por dentro. Essas são as indicações que se deve dar ao colorista (que é quem opera o telecine). "Sobe as altas", e ele fará com que qualquer parte clara da imagem fique mais clara, até ficar branca, se você quiser. "Baixe as baixas", e seu contraste terá o preto mais denso que existe. "Mais vermelho", e você terá efeitos que nenhum filtro *enhancing* consegui-ria fazer na fotografia original.

Os fotógrafos que se "diferenciaram" dos outros por trabalhar muito na telecinagem deram-se conta muito cedo das possibilidades do telecine e inventaram um método que funciona mais ou menos assim. Fotografam normal, sem se preocupar muito em fazer efeitos de luz e sombra na filmagem, garantindo apenas que haja um pouco de contraste na fotografia original. Preocupam-se em fazer bons enquadramentos (Isso, bons enquadramentos, não se pode fazer no telecine. Na realidade, até se pode fazer um pouco, pode-se corrigir o quadro, dar ou tirar um pouco de teto, desenquadrar para a direita ou para a esquerda, girar o eixo do quadro, etc.) e, depois, tendo escolhido numa revista tipo *Photo, o look* que gostariam de ter na fotografia final, levam a tal revista para a telecinagem e pedem ao colorista para chegar àquele efeito. Não falha nunca.

Se você quiser conhecer as possibilidades de um telecine, faça um curso de Photoshop. Tudo que você for capaz de fazer num Photoshop, você poderá fazer na telecinagem. Se não der para fazer nesse estágio, você ainda poderá recorrer aos Henrys e Flames, que levam essas possibilidades ao infinito. Muda-se tudo, como se você usasse as imagens originais apenas como fontes para criar a imagem trucada final.

Acabou-se o mistério da fotografia. Agora basta expor a imagem mais ou menos bem (sobretudo, não a superexpor demais, senão a luz não passa através do negativo e não chega ao telecine) para fazer o que se quiser depois. É verdade que quanto melhor for a imagem

original, menos trabalho você terá depois. Não se esqueça de que a telecinagem se passa entre quatro paredes, e a filmagem, lá fora, no mundo. É muito mais agradável passar horas filmando do que horas "entumbado" no escuro, congelado pelo ar-condicionado, trabalhando no telecine. Essa é a parte insuportável do telecine; são horas e horas regulando coisas que poderiam ter sido feitas antes. Ao fim de algumas horas sentado no escuro, você preferiria ter feito cores e contrastes logo no *set e* se poupado de fazê-las agora, quando não tem nem mesmo o consolo de estar sendo pago. Sim, porque a telecinagem vem incluída no cachê da filmagem, e raros são os fotógrafos que se fazem pagar pelo trabalho extra. É claro que existem os "finaliza-dores", que fazem as telecinagens dos fotógrafos mais ocupados, mas por melhores que sejam, esses finalizadores só podem ser instruídos das intenções dos fotógrafos pelo telefone ou em conversas que nunca serão muito claras. Assim, nunca poderão criar as alternativas que você criaria, estivesse você mesmo na telecinagem. Diretores que sabem como funciona o telecine fazem questão de ter os seus fotógrafos telecinando o material, ou eles mesmos sentados ao lado do colorista dizendo o que querem. Ou os dois, fotógrafo e diretor, vão para o telecine resolver cores e contrastes, o que é um exagero, visto que cada um terá uma idéia diferente. Um dos dois vai prevalecer, e o outro, apenas se chatear.

De qualquer maneira, a telecinagem é o máximo, e os fotógrafos não vêem a hora em que essa técnica transbordará para o cinema, onde o trabalho mais parecido se chama *marcação de luz,* e que é uma das coisas mais chatas que existem no mundo.

A marcação de luz

Marcar a luz de um filme é fazer com que todas as cenas desse filme fiquem com a cor e a densidade que o fotógrafo acha corretas. A marcação de luz de um filme é um processo antiquado, manual e impreciso.

O processo de cinema em si é muito primitivo. Só esse negócio de ter que carregar seis, sete latas de filme debaixo do braço para projetar um longa-metragem já dá uma idéia da obsolescência da coisa. Que se leve um disquete, uma fita cassete, um *chip* vá lá. Seis, sete latas de dois quilos é dose. Pois bem, comparada com a marcação de luz de um longa-metragem, essa é até uma atividade moderna. Pior ainda se levarmos em conta que o que se pode mudar na marcação de luz é muito pouco. Ao contrário da telecinagem, na marcação de luz podemos fazer as imagens ficarem um pouco mais claras ou um pouco mais escuras. Podemos também mudar, um pouquinho, as cores. Não podemos mudar nem o contraste nem uma cor específica. Não estamos mais no telecine, estamos a anos-luz de lá. Lá atrás.

Um longa-metragem, depois de montado, tem uns mil planos. Cada plano tem a sua luz, ou seja, cada um tem uma densidade e uma cor diferentes do outro. Na tela, porém, eles devem fluir de um para o outro sem saltos de luz. É fácil entender por quê. Se a cada mudança de plano houver uma diferença de luminosidade muito grande, isso será insuportável para o olho. Imagine o que sofreríamos se depois de uma imagem clara viesse uma outra, escura, e assim por diante, interminavelmente, e o pior, aleatoriamente. Por causa disso, os planos de um filme devem ter uma certa continuidade de luz. É verdade que se pode-ria fazer com que todos os planos de um filme fossem "bem expostos" desde o início, e que fossem todos com tons de cor agradáveis desde o momento da filmagem. Acontece que o trabalho que isso daria seria tanto que ficaria impossível fazer um filme em tempo economicamente viável. Para entender por que é tão difícil fazer com que todos os planos de um filme sejam coerentes, lembre-se somente de que, durante o período de um único dia, a luz do sol varia desde um amarelo profundo até o branco mais puro. Quando projetado em seqüência, na tela, isso daria em mudanças de cor incompreensíveis para o espectador. Decidiu-se, então, deixar a continuidade de cor para um estágio posterior da produção, que é a marcação de luz. Essa decisão de tirar o ônus da precisão das costas do fotógrafo não foi uma dádiva dos

produtores; ela foi tomada pela simples razão de que era inviável tanto trabalho em tão pouco tempo. Ao fotógrafo, restou a obrigação de fotografar o melhor que puder durante a filmagem, de modo a ter um material suficientemente bom, capaz de ser corrigido no laboratório. Acontece que essa sintonia fina, que é a marcação de luz, é ainda mais primitiva do que carregar seis latas de filme debaixo do braço. É um autêntico inferno para os fotógrafos. Esse inferno consiste num problema de comunicação. Como explicar à pessoa que vai fazer as correções de cor do seu filme o que você quer? Imagine que você tenha os tais mil planos em que consiste um longa-metragem, passando à velocidade de vinte e quatro imagens por segundo, na sua frente, e tenha que dar instruções verbais ao "marcador de luz". Esse marcador de luz, que em geral é um velhinho já meio cegueta de tanto olhar fotogramas com lupa, fica ali tentando anotar suas observações no escuro, num bloquinho daqueles de padaria, ouvindo coisas do gênero: "Aquele crioulo passando debaixo da ponte está meio verde". Enquanto ele tenta anotar isso, à sua frente já está passando "o terceiro plano da atriz, na seqüência em que ela beija o cara louro, que está diferente do segundo". Essas e outras tantas informações imprecisas são debitadas umas em cima das outras, no ritmo em que se desenrola o filme, sem que possamos voltar atrás. É alucinante e desesperador. A gente sai da projeção exausto e com a certeza de que não adiantou nada. Aí cada fotógrafo inventa um método para facilitar a vida. Uns usam o método mais simples (e também o mais usado), que é o das tentativas e erros. Esse método, que quando há dinheiro é o mais prático, consiste no seguinte: o marcador de luz faz uma cópia zero, exibe essa cópia para o fotógrafo, e este dita as correções. Faz-se então a primeira cópia, e a segunda, e a terceira, e a quarta, até ficar bom. Em filmes sem muito dinheiro, essas cópias mais ou menos boas acabam sendo mandadas para Macapá e Juazeiro do Norte, onde, adicionadas às medianas condições da projeção local, não devem resultar em boa coisa. Quando o filme é grande e o laboratório sabe que o cliente é importante, pois vai tirar duzentas, trezentas cópias do fil-

me, essas quatro ou cinco primeiras cópias ficam por conta do laboratório, são jogadas fora, e todo mundo fica feliz. Menos nós, que nunca trabalhamos em filmes desse tamanho e temos que mandar uma das nossas únicas dez cópias, em bom estado, para o circuito. Aí é imperativo que a segunda cópia seja a boa. Para conseguir isso, fazemos isto: pegamos a cópia zero e sentamos numa mesa de montagem. Munidos de muita coragem e paciência, anotamos, ou melhor, batizamos cada plano do filme. Batizamos com um nome pessoal que sirva para reconhecer cada plano, por exemplo, "*close* de sicrano debaixo da ponte", etc. Tomamos, também, nota dos números da montagem de negativo, que vêm escritos entre cada plano. Fazemos isso para poder ligar, oral-mente, um plano a um número, número este que faz parte da folha de marcação de luz do laboratório. Para isso, é evidente que precisamos dar uma parada a cada mudança de plano e depois procurar o tal número de montagem de negativo que está escrito (a mão!) entre cada dois planos. Imagine que alguma outra velhinha se deu ao trabalho de escrever, entre cada plano, na estreita margem que separa um fotograma do outro, um numerito com uma pena de nanquim. Coisa de chinês, isso de marcação de luz! Bom. Para batizar esses planos, foram mais duas mil paradas e batizadas e anotadas. Folhas e folhas de papel, e tudo isso só para poder dizer ao marcador de luz que o tal crioulo verde se encontra no rolo três, plano 527. Não há outra solução. Ou isso ou a imprecisão do crioulo verde debaixo da ponte. Escolha.

Isso tudo, é claro, seria trabalho para um assistente. Mas não é só uma questão de ter dinheiro da produção para contratar alguém para fazer um serviço chato. É o tal problema de comunicação que pode atacar de novo. Delegar a outro a função de batizar os planos implica uma opção, digamos assim, de poética pessoal. O plano que você chamaria de "crioulo verde passando debaixo da ponte" pode ser batizado pelo assistente de "afro-americano marciano sob o viaduto". Isso, misturado a milhares de outros nomes esotéricos, levaria a mais confusão e mais explicações. Tentei fazer um programa de computador para resolver o problema. Ainda estou tentando. Seria mais ou menos

assim: quando fosse digitado no *video-analyzer o* primeiro RGB, digitaríamos também uma breve descrição do plano; por exemplo, "plano médio de Sônia Braga na praia". O programa se resumiria a simplificar os nomes dos planos possíveis e, assim, evitar que o marcador de luz perdesse tempo ou fizesse poesia, saindo-se com coisas do gênero "plano daquela morena gostosa, nua, nas areias de Itapoã. É a Sônia Braga, não é? Gente, como ela está velha!". A outra parte do programa seria criar um quadro, ao lado de cada plano, para o fotógrafo se comunicar por escrito com o marcador de luz: "mais claro x mais escuro", "mais verde x mais magenta", etc., etc. Comunicação, precisão e objetividade, tudo que não existe na marcação de luz.

Alguns diriam que isso é coisa de laboratório brasileiro subdesenvolvido; "lá fora" é diferente. Nem tanto. A Technicolor de Nova York trabalha exatamente como a Líder do Rio, que é como contei acima. A Tobis de Lisboa e a Éclair de Paris também não são muito diferentes. Mas há outros sistemas. A CFI de Los Angeles faz uma espécie de projeção de *slides* de todos os planos do filme *(proof print)*. Cada plano do filme merece um *slide* de uma imagem do início do plano, uma do meio e outra do fim (mais ou menos umas 1500 imagens no total). O fotógrafo, durante a projeção dessas imagens, dá as suas instruções ao marcador de luz antes de fazer a "cópia zero" *(answer print)*. É um bom sistema desde que a "projeção de *slides*" tenha uma imagem (cor e densidade) pelo menos semelhante à da projeção do filme. Quem já usou tal sistema recomenda não fazê-lo depois do al-moço — ver uma projeção de 1500 *slides* é cochilo garantido. É preciso notar que isso só é feito antes da "cópia zero" (não o cochilo, a projeção dos *slides)*. O processo de aferição por *slides* não vai se repetir para cada nova prova *(check print)* até chegarmos à "cópia aprovada" *(release print)*. Volta-se então ao velho sistema de projetar, normal-mente, cada nova cópia e anotar as correções durante a projeção. Pron-to, estamos de novo correndo atrás de imagens que vão a 24 quadros por segundo, com um cotoco de lápis na mão, um pedaço de papel no colo e uma lanterninha entre os dentes. Mau.

James Cameron, o diretor do *Titanic* (que parece se meter em tudo, talvez por conhecer tudo e saber onde se encontram os problemas), inventou outro método para marcar a luz dos seus filmes. É assim: numa mesa de montagem com três telas ele coloca três cópias, a cópia de montagem numa tela, a cópia zero na tela do meio e a cópia que acabou de ser feita na terceira tela. Usando um fotômetro para aferir as três telas (devem usar um colorímetro também), ele garante que todas tenham a mesma intensidade de luz. Sentam-se, então, para avaliar o resultado, o diretor, o diretor de fotografia e o marcador de luz, que assim podem "ver o filme quadro a quadro e fazer as anotações necessárias". [26] Como se vê, o cerne desse método é resolver o problema de comunicação e ganhar tempo para fazer as anotações. Nenhum sistema de marcação de luz foge disso; é necessário ver o resultado da cópia zero e conseguir explicar as correções para o marcador de luz.

Já que falamos sobre como mexer na cor, é necessário explicar também como mexer nas imagens.

As trucagens

Já sei o que vocês acham que eu vou dizer: que as trucagens são todas iguais. Pois bem, é isso mesmo, as trucagens são todas iguais, são sempre duas, três, quatro, infinitas imagens enfiadas num mesmo fotograma, e todas podem ser vistas nos quadros de Magritte.

Como não vou mostrar os quadros do Magritte (que podem ser vistos em qualquer museu, catálogo ou pela Internet), vou explicá-los, ou melhor, explicar-me. Magritte é um homem do nosso tempo. Viu os filmes que vimos, era fotógrafo e, digamos assim, cineasta. Filmava, mexia com a câmera. Pintava por causa disso, por causa do que tinha descoberto na câmera, e como via que ninguém via,

---

[26] O artigo inteiro merece ser lido. "Fine-tuning *Titanic* Images", *American Cinematographer,* dezembro de 1997, p. 40.

explicava. O que é um instantâneo? É uma maçã parada no ar, na frente do rosto de um homem de chapéu-coco; um instantâneo também pode ser uma pedra, congelada no ar pela câmera, antes de cair dentro da água; um castelo pairando no ar. Coisas que, em fotografia, são normais, mas que, em pintura, parecem surrealistas. Uma casa iluminada, no chão, de noite, e o céu, lá atrás, em contraluz, dando a idéia de um belo dia. Qualquer fotógrafo, num fim de tarde, pode conseguir uma foto de uma cidade assim, com as luzes acesas, como se fosse noite no chão e um dia claro no céu. Uma pomba em *chroma key,* com o céu incrustado dentro dela, também é uma trucagem, assim como uma lua em dupla exposição pode ser colocada dentro da silhueta de uma árvore. Tudo tão simples, tão corrente em fotografia e tão estranho em pintura! Assim são as trucagens: duas imagens aparentemente incompatíveis reunidas num mesmo fotograma. Qualquer um é capaz de realizá-las, só é preciso ter sido o primeiro a pensá-las. Aí reside o segredo das trucagens, saber o que colocar junto com o quê, e que nunca tenha sido pensado antes.

Existem três formas de colocar duas imagens num mesmo fotograma: (1) por dupla exposição (ou tripla, ou quádrupla, ou etc.); (2) por meios físicos (vidros, fios invisíveis, filtros, ou projeções); (3) por animação (imagens desenhadas ou de computação gráfica que são adicionadas, por dupla exposição, àquelas com personagens reais). Embora existam essas três formas de se colocar duas imagens sobre um mesmo fotograma, as três formas se baseiam num mesmo e único princípio, é preciso reservar uma área da imagem para a trucagem. Quer dizer, é preciso deixar *virgem* uma área do filme (ou do VT) onde vai ser *incrustada* a segunda imagem. Nas primeiras trucagens que foram feitas em cinema, [27] a área da imagem que deveria ficar virgem era simplesmente tapada com uma máscara preta; depois de rebobinado o filme,

---

[27] Georges Méliès é considerado o inventor das trucagens de cinema. Mágico profissional, logo se deu conta do que poderia fazer com a câmera e fez filmes em que se viam *O Cristo andando sobre as águas* (1899) e *Uma viagem para a Lua* (1902).

tapava-se a área que já tinha sido exposta e filmava-se aquela imagem que se queria adicionar à imagem inicial. O sistema pode ser facilmente entendido por meio das imagens noturnas que povoam os cartões-postais do Rio de Janeiro, onde se vêem enormes luas sobre o Corcovado. A primeira imagem é simplesmente uma foto do Cristo feita de noite. Como atrás do Cristo era noite, aquela parte do filme ficou "virgem". Voltou-se o filme atrás e fotografou-se só a lua, tendo o cuidado de não colocar a lua no mesmo lugar do Cristo. Que tenham tido o mau gosto de colocar uma enorme e irreal lua cheia não é problema da trucagem, mas do trucador. Os dois, o bom e o mau trucador, usam o mesmo artifício técnico, *a reserva de espaço. Chroma keys* de qualquer cor, feitos em qualquer comercial barato de televisão, ou filmes como *2001* ou *Guerra nas estrelas,* usam o mesmo e único princípio, imagens diferentes enfiadas no mesmo espaço reservado do fotograma. A qualidade dos recursos técnicos para conseguir sincronizar duas imagens em movimento e a quantidade de *passes* (duplas, triplas exposições) empregados fazem a diferença entre o casal na proa do *Titanic* (um *chroma key* com fundo verde conjugado com uma maquete do navio e mais um passe para incrustar o mar de verdade) e a salsa e a cebolinha do varejão da atriz de televisão.

Quanto às trucagens físicas, feitas sem recursos óticos, elas se baseiam no fato de que a câmera impõe um ponto de vista único, e assim é possível enganar o olhar. Como não se pode ver atrás da imagem, fica impossível ao espectador separar o falso do real e distinguir entre uma parte da paisagem que é de verdade e uma Cordilheira dos Andes que está a um palmo da câmera, pintada sobre um pedaço de vidro. Assim também voava a caneta do *2001* (presa com Superbonder num pedaço de vidro na frente da câmera) e assim também foi possível fazer Xanadu aparecer no Himalaia e o avião de *Casablanca* decolar daquela maneira estranhíssima, levando embora aquela doce criatura. Cola, vidro e arame. [28]

---

[28] L. B. Abbott, *Special Effects — Wire, Tape & Rubber Band Style* (Hollywood: *ASC Press).*

Vidros e espelhos semitransparentes também servem para fazer aparecer e desaparecer imagens na frente da câmera. Essa trucagem depende da intensidade da luz que se usa para iluminar a segunda imagem, que aparecerá no vidro. Quanto mais forte for a luz que iluminar essa imagem, mais visível ela será. Raramente usamos essa trucagem em cinema, mas ela é muito corrente nos parques de diversões. Ela é capaz de fazer a mulher-gorila virar gorila e vice-versa. Saber que é assim que as imagens se revelam em vidros e espelhos é útil para fazer aparecer reflexos nos vidros dos carros e nas poças de água. Cada vez que você vir aquele tigre da Esso refletido no vidro do carro do comercial de posto de gasolina, ele, o tigre, estará esturricando debaixo de muita luz. Ah! e é claro que atrás do vidro em que se quer fazer aparecer uma imagem tem que estar escuro, pois duas imagens claras não podem ocupar o mesmo espaço na tela.

Filmes de computação gráfica, de formigas falantes e de cachorros voadores, não são considerados trucagens. São animações, são desenhos animados, animados por computador e não a mão. As outras trucagens possíveis, aquelas que envolvem a mudança da *aparência* dos filmes, a alteração do contraste da imagem ou algumas cores, envolvem tanto trabalho de truca (refilmagem do negativo original) que não fazem, normalmente, parte do trabalho do diretor de fotografia.

A luz direita

Não basta a fotografia ser boa, ela tem que ter impacto."

Para acabar com a descrição do que faz o diretor de fotografia, vou dizer que a sua função básica é fazer *boas imagens.* Como isso não quer dizer nada, e ninguém — nem mesmo os bons fotógrafos — é capaz de explicar o que é uma boa imagem, vou tentar definir uma.

Existem vários manuais sobre como fazer arte. Um dos mais antigos é a *Poética,* de Aristóteles. Tudo que está discutido ali, com o nome de poética, pode ser entendido como arte em geral. Ninguém

mais lê a *Poética*. É normal. Com um nome desses, parece ser apenas um velho manual sobre como fazer uma boa poesia. Com a conotação que a palavra "poesia" tem hoje em dia, só quem se interessa pelo assunto se dá ao trabalho de ler o que parece ser o bê-á-bá do assunto. No entanto, "poesia", neste caso, pode ser entendida como "o que há de comovente e elevado nas pessoas e nas coisas". Vale para qualquer arte, da poesia à organização do estado. É uma máxima que, quando usada na política, deu nesta frase de Edmund Burke: *"To make us love our country, our country ought to be lovely"* ("Para amarmos nosso país, é necessário que ele seja bom"). É uma adaptação do *"Non satis estpulchra esse poemata, dulcia sunto"*, de Horácio ("Não basta um poema ser bom, ele tem que encantar"). Se vale para tudo, há de valer para a fotografia: "Não basta uma fotografia ser boa, ela tem que ter impacto".

É isso que queremos ver nos filmes, imagens melhores do que aquelas que somos capazes de ver no dia-a-dia. Muitos fotógrafos fazem a apologia da discrição e da submissão da fotografia dos filmes de longa metragem dizendo que ela não se deve superpor ao resto do filme, que não deve usar projeções de luzes em fumaça, nem altos-contrastes e altas-luzes nas imagens, que também não se deveria fazer notar a fotografia com enquadramentos "estranhos", nem com super ou subexposições, ou qualquer outro efeito de luz, que uma fotografia assim, estilizada e exagerada, não ajuda a contar a história. É fato e está correto. Já vimos filmes onde a fotografia fazia tanto, mas tanto, que a história desabava. Isso acontece muito em filmes fotografados por ótimos fotógrafos, que vieram de uma certa publicidade e de *clips* musicais em que quanto mais estranho, melhor. É verdade que assim perde-se a verossimilhança e atores e personagens viram bonecos pintados ou supermulheres que não passam de manequins de desfiles de moda.

A fronteira é frágil, mas nem por isso deve ser respeitada. É claro que não há medidas nem regras, mas existem bons exemplos de fotógrafos não-convencionais que fizeram boas fotografias, nem naturalistas nem realistas, e que foram felizes. Os dois exemplos de belas imagens

com impacto e personalidade, eficazes, que ajudaram os filmes a ser o que se tornaram, são o que se pode chamar de *boas imagens*. A fotografia do *Último tango em Paris e* a do *Blade Runner* foram revolucionárias, e até hoje não foram ultrapassadas em invenção e criatividade. Esses dois filmes têm tudo que citei acima como exageros da fotografia de filmes "normais", narrativos. No *Blade Runner* há fumaça (embora mal se veja a fumaça; vemos apenas as luzes que se projetam nela) e luzes em direções não-convencionais (é o *low angle fill* do SBALLAF). No *Último tango* há baixas-luzes e altos-contrastes (silhuetas de Brando no apartamento abandonado e ataques sem compensação), delicados e delirantes movimentos de câmera e grua (o crédito aqui é mais para o diretor, Bertolucci, do que para o fotógrafo), e, mesmo assim, nada interfere na dramaturgia, ao contrário, só ajuda. Para não ficarmos só com os filmes estrangeiros, cito *o Limite,* de Mário Peixoto, que, na realidade, seria o exemplo inverso, aquele do filme que só existe por causa da boa fotografia. Luz e quadro. Sobretudo quadro.

A foto não deve ultrapassar o filme, certo; porém, não se deve nem por isso fazer a apologia da timidez em detrimento da beleza. Sim, devemos procurar ter impacto na fotografia, devemos deslumbrar com as luzes e com a câmera, não mais do que com a cenografia e com o figurino, não mais do que com o universo sonoro e a beleza das atrizes, não mais do que com o valor literário dos roteiros e a coerência da direção. Tudo tem que ser maior do que é na realidade. Como na poesia.

A câmera e o câmera

Flávio Migliaccio ia fazer seu primeiro filme como diretor. Sem experiência com as coisas da técnica, chamou o velho diretor de foto-grafia José Medeiros para garantir esse lado da filmagem. Primeiro dia, tudo pronto, câmera no lugar, atores ensaiados, Zé Medeiros incentiva o Flávio a dar partida no processo:

— Vai lá, Flávio, vai! Vai dar o luz-câmera-ação, vai... vai...

Flávio levanta a mão e começa:

—Luz! — e fica mudo; vira-se para o Zé Medeiros e pergunta baixinho:

—É câmera ou câmara?

Já que contei essa história, vamos a uma outra, da mesma filmagem, que, mesmo sem ter a desculpa de ser didática, vai assim mesmo, só porque também é muito boa. No mesmo dia, mais tarde, depois de rodar vários planos com a mesma lente, Zé Medeiros sugeriu:

—Ô, Flávio, vai filmar tudo com a 25? Por que você não bota uma outra lente?

E o Flávio:

—E tem?!

Antes de entrar nas atribuições do câmera, ou seja, no que faz o câmera, vamos ver como a câmera faz o que faz. A câmera no caso é a de cinema. Considero que a outra câmera, a câmera de fotografia, é do conhecimento de todos os fotógrafos que se interessariam pela foto-grafia de cinema. Se não for o caso, faz parte de outro livro e de outros estudos. Aqui interessa a imagem em movimento. São dois os fenômenos que garantem a existência da imagem em movimento, da imagem de cinema: *a persistência retiniana* e o *fenômeno phi.*

A câmera

A câmera existe por causa de dois "defeitos" do olho/cérebro humano: a persistência retiniana e o fenômeno phi.

A persistência retiniana é aquela luz que você fica vendo, mesmo depois de fechar os olhos, ao levar uma "flashada" de uma máquina fotográfica. Da mesma forma, as imagens em movimento do cinema e da televisão são criadas no cérebro por terem ficado gravadas na retina.[29] Um "obturador", um piscar de olhos, impede a luz de tocar

---

[29] Tudo isso é mais ou menos assim, e mais complexo também. Por exemplo, a persistência retiniana não é retiniana, mas cerebral (ver nota 37, do Livro 1, sobre Joseph Plateau), e algumas imagens de TV não são seqüenciais, quer dizer, interrompidas por um obturador, mas aparentemente constantes, como é o caso do CCD IT, do CCD FIT e dos LCDs. (Na verdade, há uma obturação, mas ela é eletrônica e não

o "filme" entre uma "foto" e outra. Isso permite que as imagens sejam substituídas umas pelas outras na tela sem que tudo vire um só borrão. Todas as câmeras são iguais, sejam elas de cinema ou de TV, amadoras ou profissionais, aéreas ou submarinas, do Hubble, do Huguinho, do Zezinho ou do Luizinho.

Depois de gravadas pela luz e separadas pelo obturador, as imagens, para se movimentar, precisam do fenômeno phi. O fenômeno phi é o que faz o letreiro da farmácia andar. Quando você vê aquelas luzinhas em volta do letreiro da farmácia Piauí se mexerem, dando a impressão de que a luz dá "vortas em vorta da lâmpida", saiba que o que faz essas luzes andarem é o seu cérebro e não as luzes em si, que, na realidade, estão apenas acendendo e apagando. É o fenômeno phi. É o fenômeno phi que faz com que o cérebro transforme duas imagens semelhantes em uma única imagem em movimento. É assim que o cinema "anda". Na realidade, se você se concentrar e prestar muita atenção, verá que é possível destruir a ilusão de movimento, e, em vez de ver as luzes do letreiro da farmácia andando em seqüência, vê-las apenas piscando. É claro que as imagens de cinema são projetadas com uma velocidade muito maior do que a seqüencial da farmácia Piauí, e não é possível separá-las a olho nu. É a mesma coisa, porém; o mesmo fenômeno. Phi.

De tudo que se sabe sobre a persistência retiniana, algumas coisas que experimentei ainda não vi discutidas em lugar nenhum. As duas primeiras sensações que vou descrever abaixo podem ser vistas se prestarmos muita atenção ao "olhar"; quanto à terceira, acho que tenho a solução.

Primeira: por que a persistência retiniana se dá em cores complementares? Se a luz que nos tocou muito forte na retina for azul,

---

mecânica, e essa é a diferença entre uma câmera *solid state* e outra não. Na solid *state,* não há componentes móveis/mecânicos, como um obturador. Tudo é fixo, *solid.)* Isso quanto aos CCDs *(charged-coupled devices).* Já no caso dos LCDs *(liquid-crystal displays),* que são as telas planas de computadores e TVs, a história é completamente diferente, mas, como eles só servem para a reprodução de imagens e não para a sua captação, não nos interessam aqui.

por exemplo, veremos uma imagem residual de cor amarela. Mesmo numa espécie de solarização, o que era branco continua branco, mas o que era menos brilhante fica preto. Para essa observação eu não conheço explicação e nunca li nenhum comentário.

Segunda: por que o efeito de persistência retiniana é mais forte ao olharmos de maneira distraída para uma fonte luminosa do que quando prestamos atenção nela? Parece que a resposta para essa questão está no diafragma do olho, perdão, na íris. Descartes, na *Dióptrica,* notou que, "ao tentarmos prestar atenção aos detalhes [de um objeto], fechamos mais a íris [...]". (Isso foi uma novidade para mim, visto que sempre pensei que a íris só se fechava para diminuir a quantidade de luz que deveria chegar até a retina; pois bem. Não, não é bem assim, ela se fecha também para aumentar a definição dos objetos, ou seja, para aumentar a profundidade de campo do olho.) "[...] e, quando não prestamos muita atenção a nenhum objeto em particular, a íris fica mais aberta." Parece-me evidente que a persistência retiniana é afetada, na realidade, *aumentada,* pelo fato de a íris ficar mais aberta, deixando assim "impressionar" mais a retina. Se ainda houvesse dúvidas sobre esse superfuncionamento da persistência retiniana quando estamos desatentos, uma experiência e um fato poderiam confirmar essa observação. A experiência não envolve nenhum aparelho além dos nossos próprios olhos e consiste no seguinte: ao olharmos uma luz fixamente, ela terá como imagem persistente essa mesma luz gravada na retina, que será a imagem de uma luz fixa, que não treme nem balança. Mas se estivermos em um automóvel em movimento e formos ofuscados por um farol vindo na direção contrária, ao qual tentamos não prestar atenção, a imagem persistente dessa luz será uma imagem borrada e com *lag,* como uma imagem feita por uma câmera de fotografia cujo obturador tivesse ficado aberto enquanto essa luz passava na nossa frente. (As famosas fotos de Picasso "pintando no ar" com uma lanterna, feitas por Djon Mili, foram feitas assim.) Já o fato de a retina ser mais vulnerável ao fenômeno da persistência retiniana quando a íris está desatenta pode ser confirmado tanto nas savanas da África quanto nas festas de aniversário

do Cezinha. Na África, são as hienas que ficam com a retina à mostra, ao ser surpreendidas, de noite, pelos *flashes* das câmeras fotográficas. Na festa de aniversário do Cezinha dá-se o mesmo. O tal "olho de cachorro" que estragou todas as fotos que tia Sicrana fez durante a escuridão do "Parabéns pra você" é, na realidade, a imagem da luz se refletindo no fundo do olho das crianças, lá na retina, nos vasos sanguíneos que formam a retina, no sangue *dentro* da cabeça das crianças! Eca!

Tudo tão novo, tudo tão velho! Toda essa história de retina, fundo do olho e sangue está no *Discurso sobre o método/Dióptrica,* que é de 1637, mais ou menos da mesma época em que nós andávamos, por aqui, feito uns bárbaros, nus, "sem deus nem lei [...] comendo-se uns aos outros [...] depois de assados na brasa", [30] enquanto eles, por lá, tentavam, civilizadamente, queimar vivo o Galileu que queria fazer a Terra rodar em volta do Sol.

Terceiro problema da persistência retiniana: como é possível ao olho humano ver imagens continuamente (visto que não há obturação) sem que essas imagens se fundam umas sobre as outras como se fossem um único e confuso borrão, exatamente como seria um grande *lag* de televisão? A resposta, nesse caso, parece ser a seguinte. Existe um outro fenômeno que pode ser observado no funcionamento do olho humano e que, ao mesmo tempo, não chama a menor atenção. Nosso olho funciona como uma câmera montada numa plataforma giroscópica que não treme, não vibra e é capaz de manter fixa a imagem de um objeto em movimento. Dessa maneira, as imagens não se sucedem dentro do globo ocular como os fotogramas de um filme, mas apenas se repetem, como fotos fixas, projetadas numa tela. Olha-mos uma coisa fixamente, depois outra, e não prestamos atenção ao que ficou entre essas duas coisas. Quando mudamos de centro de interesse e viramos a cabeça, ou simplesmente olhamos para outra

---

[30] *"Sans foi ni loi"* ("Sem deus nem lei"): expressão que o piloto de Villegaignon que esteve aqui no meio do século XVI usou pela primeira vez para nos descrever; ela passou a ser usada para descrever o "bárbaro", ou seja, a pessoa que não tema mesma religião nem as mesmas leis que a gente... ou, talvez, que eles, ou, sei lá, um dos dois. *Visões do Rio de janeiro colonial (Rio* de Janeiro: José Olympio, 1999).

coisa, não vemos nada entre essas duas imagens. Foi aí, exatamente, que a imagem "mexeu". Mas nada vimos porque a atenção passa diretamente de um objeto para outro sem registrar as imagens intermediárias. Quando queremos mudar de imagem, prestamos atenção em outro ponto, que passa a ser outra imagem fixa. Assim, as imagens que vemos são mais parecidas com as imagens fotográficas *still* do que com as imagens em movimento do cinema. Não há nada que trema nessa imagem. Embora seja uma imagem de uma coisa viva, ela está fixada pelo efeito giroscópico do olho em relação à cabeça. Esse efeito funciona assim: a cabeça se mexe e pode até tremer, se estiver dentro de um carro, por exemplo, mas o olho se move, compensando os movimentos da cabeça e se mantendo fixo em relação ao objeto observado. Se há algo que se mexe nesse mesmo objeto, como as pernas de um cavalo de corrida, o que vemos é o corpo do cavalo, que está fixo em relação ao olho, enquanto as pernas se tornam um único borrão. É fácil provar isso. É fácil provar que as imagens em movimento são registradas pelo cérebro como um borrão, exatamente como as imagens de uma câmera de cinema quando o seu "obturador" fica aberto, ou como numa foto *still* se a exposição for muito longa. É possível confirmar isso prestando atenção ao seguinte: quando estamos viajando de trem, ao olharmos a paisagem, nos concentramos em cada detalhe de uma vez: uma casa aqui, uma vaca ali, um carro que nos acompanha, as casas da cidade distante. Se, porém, tentarmos olhar os trilhos do trem, que estão muito próximos, veremos apenas um borrão, já que o olho não consegue se fixar em nenhum objeto em particular. Se insistirmos, o cérebro defende a sua "câmera", e sobrevém o enjôo ou a dor de cabeça. Para confirmar que é assim mesmo que o olho vê, basta tentar olhar estas duas imagens ao mesmo tempo: uma que esteja fixa e outra que se movimente. Preste atenção num ponto do vidro da janela do trem, numa mosca que está pousada ali, por exemplo. Agora, pare de prestar atenção no inseto, e, sem tirar os olhos da mosca (os seus, não os da mosca), preste atenção lá fora. *Veja* que, agora, o fundo todo, que está em movimento, passa a ser uma imagem borrada e sem registro.

É difícil olhar duas coisas ao mesmo tempo sem mudar o centro de atenção, sem permitir que o seu olho vá para o novo centro de interesse, mas ser capaz de fazer isso pode ser muito útil. É esse olhar onipresente e atento que se faz necessário para quem quer ser opera-dor de câmera.

0 câmera – Dib & Hadba

0 câmera do Cinema Novo chamava-se Dib Lutfi. Quando se viam os créditos daqueles filmes parecia que só existia um câmera no mundo: Dib. Hoje chama-se Hadba. Gustavo Hadba é o operador de câmera mais universal que existe atualmente no Brasil. Uma espécie de Caetano Veloso da câmera. Agrada a todo mundo e está em todos os lugares ao mesmo tempo. Consegue trabalhar com o Babenco e com os meninos da Conspiração, com o Nonato Estrela e com o Lauro Escorei. Comigo e com o francês do Barretão. É amigo de todo mundo; amigo, não, querido. Faz a alegria de uma pessoa triste como o Cacá Diegues e consegue desmanchar o mau humor do Affonso Beato. Uma amostra: durante a filmagem de *O que é isso, companheiro?,* foi acusado pelo Bruno Barreto de andar de mau humor por não estar tendo vida sexual. Respondeu-lhe que não era bem assim, pois ele, Bruno, estava f... com ele há três semanas. Ah, além de rápido de espírito é bom de câmera, ótimo. Opera tanto *steadicam* quanto cabeça de manivela. Ficou em casa treinando quando estava com hepatite. Também participa da concepção dos planos e dá idéias. Um pouco demais para o meu gosto, o que me levou, certa vez, a lhe dizer: "Cala a boca e enquadra", frase pela qual pago até hoje. Embora se interesse por iluminação, ainda não chegou ao ponto do "excesso de capacitação para pouca função", que acomete assistentes e operadores de câmera antes de se tornarem fotógrafos. Vai acabar fotografando, mas, por enquanto, gosta de fazer o que faz, câmera, e isso – fazer câmera – consiste no seguinte.

0 que faz o câmera

O câmera faz as pessoas não perderem a cajbeça. Nem os atores, que devem tê-las dentro do quadro, nem o diretor de fotografia, que

poderá, assim, usá-la para iluminar. O diretor de fotografia, quando trabalha com um bom operador de câmera, pode se concentrar na luz e esquecer os problemas de câmera. Isso, é claro, depois de ter resolvido com o diretor do filme qual movimento de câmera o câmera executará.

É isso que o operador de câmera faz: executa, e bem, o que lhe foi indicado como movimento de câmera. Não inventa, não cria, não interfere. Não fala com os atores nem dá opinião sobre a luz. Quem fala com os atores são o diretor e o assistente de direção, e quem faz a luz, é claro, é o fotógrafo. O câmera não se mete com o drama nem com a composição do quadro, "faz" a câmera, concentra-se em executar, mecanicamente, os movimentos de câmera. O "mecanicamente" não tem nenhum sentido pejorativo; quer dizer apenas o que a palavra quer dizer, "relativo a processo em que cada momento é determinado por condições antecedentes invariáveis". "Antecedentes", aqui, é a palavra-chave. Na operação de câmera de um filme de ficção não há espaço para o câmera inventar nada. Tudo já estava previsto antes. Dessa maneira, os atores farão os deslocamentos que fizeram no ensaio, e o quadro será aquele que foi feito, testado e aprovado antes de se começar a filmar. E quem decidiu no ensaio foi o diretor e o diretor de fotografia. A função do câmera é garantir que, a cada *take,* o quadro será absolutamente igual àquele que foi ensaiado e que os movimentos terão o mesmo ritmo. Quadros, *pans e tilts* se repetirão, com precisão, a cada *take. As* velocidades de movimento e de mudança de quadro serão sempre as mesmas. Essa é a função do câmera: fazer de novo o que foi feito. Fazer de novo e fazer bem-feito o que foi feito uma vez e garantir que, a cada vez, será bem-feito de novo. Só essa confiabilidade permitirá que o diretor se concentre nos atores e o fotógrafo, na luz. Conseguir isso já é muito, e é muito difícil operar bem uma câmera, mas, para a maioria dos opera-dores de câmera, o mais difícil é se conscientizar de que ele está ali só para isso, para fazer o que foi idealizado pelos outros. O diretor do filme e o diretor de fotografia inventam. O câmera executa. Mas desde o advento do *video-assist,* quando o diretor do filme passou a poder ver, ao vivo, o que está sendo filmado, as coisas têm mudado muito. Atual-

mente, o câmera tem discutido diretamente com o diretor os problemas de quadro, enquanto o diretor de fotografia fica mais como um iluminador. Não estou reclamando a perda do poder criativo do diretor de fotografia, apenas constatando uma tendência. Não é boa nem má, é nova. Por ser nova não pode ser definida ainda. Assim, descrevi apenas o trabalho do operador de câmera tradicional, aquele que "enquadrava e calava a boca"; e me parece que já está muito bem. Para ele e para mim.

O *que faz o assistente de câmera*

O assistente testa e foca.

Para focar, faz assim: durante o ensaio com a câmera e com o ator, que é a chamada *marcação da cena, o* assistente faz suas marcas. Marca, no chão, que tal ponto do deslocamento do ator corresponde a tal ponto do trilho do carrinho. Mede o foco com a trena, foco este que é a distância entre ator e a câmera. Anota tudo. Repete isso várias vezes e faz várias marcas e várias medidas. Coordena, então, com o maquinista, o sincronismo dos movimentos do ator com os do carrinho. Para ter certeza de que o que aconteceu no ensaio acontecerá na hora da verdade. A coordenação é o fator mais importante para todos; assim que o ator passar num ponto determinado, o carrinho deverá passar na sua marca correspondente. O ator nem precisa saber dessa combinação entre assistente e maquinista. Mas o maquinista, a partir de agora, só pensa nisto: ator em 1, eu em 1. Ele em 2, eu em 2. Ele em 3, eu em 3. É a teoria da relatividade na prática, nada tem uma velocidade absoluta, nem o carrinho tem uma velocidade fixa, nem o ator é obrigado a manter o mesmo ritmo. O carrinho anda conforme a música do ator, 1, 2, 3 pra lá, 1, 2, 3 pra cá. É o ator que está no topo da pirâmide dos movimentos, seu ritmo é o ritmo do movimento. Depois dos primeiros ensaios todos estarão prontos para se adaptar ao ritmo do ator. Se ele andar mais depressa, o carrinho também o fará; se andar um pouco mais devagar, quando estiver concentrado no seu jogo e incapaz de manter marcas e ritmos, nada mudará. O carrinho aumentará ou diminuirá a

velocidade e passará, na hora da filmagem, nas mesmas marcas em que passou no ensaio, no mesmo momento em que o ator passar por ali. Depressa ou devagar, é a mesma coisa: mudou o ritmo do ator, mudou também o do carrinho; o que não muda nunca é o sincronismo ator/ carrinho. Eles estão amarrados por um fio invisível que nunca fica frouxo ou cede. Esse fio é o foco. Sem isso, sem coordenar carrinho e ator, não é possível focar nem corrigir.

Imagine o tamanho do problema se a cada movimentação do ator o carrinho estiver em um ponto diferente da sua trajetória. Nesse caso, as variantes seriam infinitas: primeiro, o ator estaria mais perto da câmera, que estaria mais longe do seu ponto de partida; depois o ator estaria mais longe da câmera, que estaria mais perto do seu ponto de partida. Teríamos, então, mais longe e longe, mais perto e perto. Teríamos também mais longe e perto e mais perto e longe, além de mais ou menos longe do que perto e mais ou menos perto do que longe. Isso se pensarmos apenas em centímetros. Vejamos, agora, em milímetros... Não é preciso continuar para mostrar a necessidade da coordenação dos movimentos. Ou se está junto nos deslocamentos, ator e câmera, ou se está fora de foco. E é a mesma coisa na grua, no *steady,* nos patins, na cadeira de rodas... em qualquer deslocamento de câmera acontecerá sempre a mesma coisa. Com a cârnera fixa também, só que de maneira mais simples, pois em vez de termos dois objetos se deslocando um em relação ao outro, temos um fixo, a câmera, e apenas um móvel, que é o ator. Para todos os casos, a mesma solução: marcas no chão. Essas marcas no chão não precisam ser marcas desenhadas com giz ou crepe, o que poderia aparecer na câmera; essas marcas no chão podem ser uma borda de tapete, um degrau, a ponta de uma mesa, qualquer referência espacial é válida. Depois das marcas no chão, as marcas equivalentes no anel de foco da lente. Nada muda, não há outra técnica, um ponto do deslocamento do ator corresponde a uma marca no anel de foco da lente. É claro que existirão oscilações. Essas oscilações têm que ser corrigidas, e é essa a parte que exige talento e arte do foquista. Ele tem que ser capaz de avaliar pequenas variações de distância durante *o take*

e ter reflexo, prática e uma eterna mão leve na lente para corrigir dez centímetros para lá, dez centímetros para cá, durante o vôo.

Como as coisas chegam a essa precisão de centímetros e milímetros, as marcas no chão, que irão orientar maquinistas e foquistas, devem ter a mesma grandeza de precisão: milimétrica. Pouco adianta fazer marcas que possam ser vistas de vários ângulos diferentes, com diferentes leituras. Por exemplo, um traço de giz no chão, ao lado de um carrinho, não quer dizer nada, não é marca de nada. Vista de cima do carrinho, onde está aboletado o foquista, estará num lugar, vista pelo maquinista, que está atrás do carrinho, estará em outro. Uma marca é *um ponto* se encontrando com *um outro ponto*. Um ponteiro de relógio é uma marca. Quando o ponteiro marca uma hora, é impossível vê-lo marcando duas horas. Então, para abreviar o assunto e ser definitivo, dou o exemplo concreto e atual: uma caneta *a laser* presa ao carrinho fará um ponto de luz no chão. É um único e preciso ponto. Isso é uma marca. Vista daqui ou dali, estará sempre *na marca*. É claro que nem todo assistente é obrigado a ter sua caneta a *laser*, mas um arame preso ao carrinho, à guisa de ponteiro, dará uma leitura tão precisa quanto o *laser*. Quando o ponteiro, que está preso ao carrinho, passar pelo ponto da marca, que está desenhada no chão, tudo estará onde deveria estar, carrinho, ator e foco. Não existe outro método. Quando um assistente, ou maquinista, diz que não precisa desse tipo de marca, que já tem experiência e que é capaz de focar ou empurrar o carrinho sem necessidade desse tipo de auxílio, ele, na realidade, está dizendo que já está um pouco velho e que tem preguiça de fazer o que deveria, o que não fará por muito tempo mais.

Para poder garantir que haverá foco, as lentes têm que ser testadas. Para testar, o assistente faz assim: recebe a lista de material de câmera e lentes do diretor de fotografia (filtros, tripés, enfim, tudo que será usado no filme), testa tudo e dá o material por pronto, ou não. É de sua responsabilidade aceitar ou recusar tudo que se relaciona com a câmera. Se, na projeção, estiver fora de foco, de registro, de alinhamento, de cheiro, de gosto, de arranhão, de tamanho, de compatibilidade,

enfim, qualquer coisa que aconteça ou venha a acontecer com a câmera é responsabilidade do primeiro assistente. Antes, durante e até a devolução da câmera, a câmera é do assistente e ele responde por ela. Nada é culpa do locador. Se alguma lente está descalibrada, torta ou suja, é função do assistente descobrir isso, mandar consertar ou devolvê-la. Esse é um técnico na mais pura acepção da palavra. As duas coisas que faz não têm nenhuma conotação artística. Lida com o foco e com a câmera. Quanto ao foco, nunca se ouviu falar de foco artístico. Ou está em foco ou está fora de foco. Quanto à câmera, é a mesma coisa. Ou ela funciona ou não. Nem o preto-e-branco é tão definitivo. Com o assistente de câmera é assim, só existe sim ou não.

Que testes são esses que o assistente faz? Sinto muito, mas não vou ensinar aqui o que já foi ensinado mais e melhor em outro lugar. Existem mais livros[31] sobre isso do que erros a cometer. Todos estão descritos em grande detalhe e profundidade nesses ótimos e precisos manuais. Toc, toc, passo. Mesa é bom para mim.

Existe um segundo assistente de câmera.

O segundo assistente de câmera é o responsável por tudo que envolve o filme. Virgem ou exposto. Carrega os chassis e etiqueta tudo, o que entrou e o que saiu. Não é nada, não é nada, mas é um dos lugares onde acontecem mais erros numa filmagem, e os erros mais graves. O filme, ao entrar e sair dos chassis, ou magazines, como alguns chamam, está no máximo de sua vulnerabilidade, e nas mãos da pessoa mais inexperiente. Os segundos assistentes de câmera são inexperientes porque são sempre estagiários, marinheiros de primeira viagem, amigos ou parentes de alguém da equipe a quem se resolveu ensinar a profissão. A inexperiência não é nada grave, porque a tarefa é de uma simplicidade acachapante. O problema é o tédio. Seu trabalho é uma rotina que envolve apenas colocar e retirar filme de dentro das suas latas e manter um registro de tudo que faz. O problema é que enquanto ele

[31] Pierre Brard, *op. cit.;* Joseph V. Mascelli, *Mascelli's Cine Workbook* (Hollywood: Cine/Grafic Publications, 1973)-

faz isso estão todos no *set,* lidando com arte e artistas. Essa tentação à dispersão tende a fazer os segundos assistentes criarem atalhos para seu trabalho. Os atalhos são perigosos. O trabalho padrão é o seguinte: coloca um chassis vazio dentro de um saco preto. Coloca junto um rolo de filme virgem. Fecha o saco. Coloca as mãos lá dentro, carrega o filme e fecha o chassis. Abre o saco e etiqueta o chassis: rolo tal, filme tal, emulsão tal, etc., etc., entrega tudo para o primeiro assistente, que carrega a câmera. Para descarregar o filme, *idem* em marcha à ré. Pronto. Acabou, não há o que inventar nem simplificar. Mas inventam e simplificam. Por exemplo, colocam, dentro do saco preto, o chassis que vai ser descarregado do filme exposto e o rolo de filme virgem que vai ser carregado; está aberta a porta para a catástrofe. Basta trocar um rolo pelo outro e teremos o caos.

Os fabricantes de câmera, de tanto receberem reclamações desse tipo de erro, já constroem câmeras onde é impossível isso acontecer. Os rolos são diferentes, os lados da câmera também. Tudo para evitar que se troque o filme exposto pelo virgem. E, portanto, existem outras coisas que eles não podem evitar que aconteçam, mas acontecem. A culpa é da situação em que se executa o trabalho de carregar e descarregar filme. Imagine que o assistente trabalha com as mãos no escuro e o rosto na luz, sem ver o que está fazendo. À vista de todos. Além disso, enquanto ele trabalha, todo mundo que está em volta está esperando por ele. Conversando, puxando assunto e perguntando coisas. Ele, qual um Steve Wonder no piano, fica com a cabeça rodando de um lado para outro, sem ver nada do que está fazendo. Suas mãos estão trabalhando às cegas, dentro do saco preto, fazendo o que é mais importante: lidando com o filme. Virgem e exposto. Está tudo pronto para o erro. Basta esquecer de fechar a lata de filme exposto ou o chassis do filme virgem e tudo estará perdido. Tudo mesmo, pois se foi o exposto que se perdeu, é preciso rodar tudo de novo. Se foi o virgem, vai depender do medo. Se o assistente faltoso não avisar logo que velou o filme virgem e entregá-lo para a câmera como se fosse bom, resultará em um rolo

perdido. Se jogar fora a lata velada, para esconder o erro, terá de dar conta da lata desaparecida. Assistentes, quando se dão conta que erraram, que estragaram um rolo de filme — e todos farão ou já fizeram isso um dia — entram em pânico. Essa é a exata fronteira entre continuar na profissão ou ser ejetado. Só na admissão do erro existe salvação. E esse erro é um que ocorre no escuro, que só ele sabe que cometeu. Estragar um rolo de filme, esconder o faro e tentar jogar a culpa no laboratório é tempo perdido. Um assistente iniciante pode achar que ninguém nunca vai saber em que estágio da filmagem o filme foi velado, mas existem diferentes tipos de véu. E todos eles são característicos da fase em que o filme foi velado. É fácil para um fotógrafo experiente determinar onde e como ocorreu o erro. Especificamente, quando o erro acontece no carregamento, só as bordas do filme ficam veladas. É a prova do crime. E o crime não é nem a inexperiência nem o erro. O crime é esconder o erro. Estragar filme virgem nem chega a ser um problema. Joga-se a lata fora e ponto. Estragar um rolo de filme exposto é chato, mas se o assistente que errou comunicar logo o erro, podemos avaliar se o que se perdeu é grave e rodar de novo, se for o caso; afinal, atores, cenários e luz estão todos, ainda, por ali mesmo. Velar um filme, entrar em pânico e esconder o erro é inadmissível. É o caminho mais curto para o exfuturo-novato ter que pedir exílio na embaixada do México.

Quanto aos indícios de que a coisa está indo mal nessa área, eles são claros e evidentes. Uma longa demora para carregar ou descarregar um chassis e uma cara de pânico com profusão de suor na testa, enquanto o assistente está com a mão no saco preto, indicam que é hora de agir. A ação é simples. Acalme o rapaz que está com a mão no escuro e não deixe ele abrir o saco preto de jeito nenhum. Enquanto não há luz, há esperança. Se o saco preto for aberto, apenas entreaberto, por aí entrará a luz mais assassina e impiedosa que existe. Uma luz sem controle é a pior e mais rápida matadora de todas: se o filme for por ela tocado será estragado. A luz que invade o saco preto é mais insidiosa que a água e mais rápida do que um raio. Entrou, velou: lixo.

Sendo bons ou ruins, talentosos ou trapalhões, qual será o futuro dos assistentes dc câmera? Nenhum. São duas funções de cinema tão específicas que tendem a desaparecer no futuro, quando tudo for eletrônico. Quanto ao segundo assistente de câmera, a futurologia é simples. É inevitável que a fita magnética, ou melhor, um *chip,* substitua o filme. Então, a função ocupada por alguém em lidar com filmes e sacos pretos desaparecerá. Uma outra profissão e designação a substituirá. Esse novo assistente lidará com estoque e organização de *chips*. Não tem a menor importância saber quem nem quando. Virá, e com naturalidade. Não será nada como a implantação do filme sonoro, que dizimou, por suicídio, os antigos pianistas que acompanhavam os filmes mudos. Essas mudanças tecnológicas acontecem aos poucos e nem notamos. Quanto ao primeiro assistente, o foquista, este será substituído por um operador de *laser*. Isso não é nenhum sonho de ficção científica nem exercício de adivinhação, já existe um foco de resposta *a laser*. Acerta-se *o laser* onde se quer focar, e a informação é transmitida para a lente, que se ajusta sozinha e faz o foco. Parada ou em movimento. Por enquanto, é um trambolho com dois operadores, ligações a cabo com a câmera e custo proibitivo, mas é evidente que, em breve, o aparelho será pequeno e leve como um *spotmeter,* e com uma indicação de mira e de quadro que nos possibilitará ver o que a câmera está vendo. Será necessário um operador para esse "focador" *a laser,* porque o foco nem sempre estará no centro do quadro. O trabalho do assistente foquista será centrar sua mira onde o foco deverá estar e apertar o *enter*.

Não vou voltar atrás para contar quantas vezes já toquei no assunto, mas já devo ter falado umas dez vezes sobre assistentes ou fotógrafos sendo ejetados das profissões de cinema por terem come-tido erros. A última foi a história do segundo assistente em pânico tendo de pedir asilo na embaixada do México. Falei, também, e muito, de quem manda em quem dentro das equipes. Então é bom que se fale...

Da hierarquia, de quem manda em quem e do marxismo-vicentismo

"Ni Dieu ni maître, pas vrai, mec?" [32]

Quando estávamos filmando *o Kuarup,* tínhamos que lidar com a curiosidade dos índios e com a novidade que representava para eles uma equipe de cinema vivendo no meio de uma aldeia. Eu já tinha lido, no romance original, [33] várias descrições dos intermináveis interrogatórios a que os índios submetiam os brancos nessa situação. As perguntas eram sempre sobre as famílias e os nomes dos brancos. Ao vivo, esse interrogatório se resumia a duas perguntas, repetidas milhares de vezes: seu nome? nome do pai?

—Como seu nome?

—Edgar.

—Ah, Atchigar, Atchigar. E nome do pai?

Infelizmente meu pai também se chama Edgar, o que causava grande confusão. Não adiantava nada eu tentar explicar:

—O nome do meu pai também é Edgar.

Achando que eu não tinha entendido bem a pergunta, tentavam de novo:

—Nome seu?

—Edgar.

—Nome do pai?

—Meu pai também se chama Edgar. Entendeu? Ou quer que eu faça um desenho?

—Ah, Atchigar pai, pai Atchigar.

Apesar de não entenderem bem, davam uma breve trégua e iam embora. Mas havia outro problema. Alexandre, que fazia a câmera do

---

[32] *"Ni Dieu ni maître, pas vrai, mec?"* ("Nem Deus nem patrão, certo, cara?") Léo Ferre', *Textes, poèmes et chansons* (Le Livre de Poche, 1995).

[33] Antônio Calado, *Quarup (Rio* de Janeiro: Nova Fronteira, 1967).

filme, se parecia muito comigo. Mal acabavam de me interrogar, davam de cara com ele, em outro lugar, e recomeçavam:

—Atchigar! Atchigar! Qual seu nome?

—Alexandre.

—Não, não, não, não. Nome seu Atchigar; nome pai, Atchigar.

Assim eram os interrogatórios dos índios mais bugres. Existiam outros mais sofisticados. Um deles, em particular, tem a ver com o assunto deste capítulo. O nome dele era Palavra. Pelo menos *foi* assim que nos *foi* apresentado. Esse mesmo índio já tinha aparecido no romance de Calado, e seu apelido vinha do fato de que gostava muito de falar. Mas não era um chato; ao contrário, era muito inteligente e rápido no gatilho. Certa vez, perguntou-me como era o nosso trabalho. Sem entender muito bem o que ele queria, comecei a descrever como era o sistema de emprego e de contratação que usamos e que chamamos de *free-lance*. Um pouco por paternalismo, um pouco querendo mostrar que não tínhamos uma vida tão fácil e rica como ostentávamos durante a filmagem, expliquei que não tínhamos emprego fixo, que a cada filme éramos contratados para o trabalho e que, ao final, éramos dispensados de novo. Ficávamos, então, desempregados e tínhamos de procurar outro emprego. Eu explicava longamente que a vida assim era meio insegura e achei que estava dizendo coisas que não iam fazer o menor sentido para ele, quando ouvi, pasmo, o comentário do Palavra:

—Ah, vocês trabalham de empreitada.

Pois é, em cinema, se trabalha de empreitada. Todas as relações de hierarquia e poder vêm desse fato. Existem outras definições de como funciona a hierarquia nas equipes de cinema. Por exemplo, existe esta que explica a função de diretor de fotografia e é dada por Pierre Brard no seu livro:

> Diretor de fotografia, profissional de nível superior da produção cinematográfica — chefe da equipe técnica de imagem que, através dos chefes, eletricista e maquinista, dirige as equipes operárias da filmagem [...]

Brard é e sempre foi assistente de câmera, nunca quis ser outra coisa, e tem, naturalmente, um zelo excessivo pela ordem e pela hierarquia na equipe. É como se um sargento escrevesse sobre o exército. Para ele, o importante é que a tropa acate suas ordens imediatamente e sem contestação, senão nada funcionará abaixo dele, e ninguém ficará contente acima. A se acreditar na sua descrição, poderíamos nos dizer em plena caserna ou numa fábrica alemã. Não é bem assim. Por ser um trabalho ocasional, o cinema não tem as funções definidas e claras do chefe de escritórios ou das linhas de montagem das fábricas. Também não tem nada a ver com os militares nem com sua hierarquia, baseada no poder de mandar o rebelde para a prisão, ou, no caso limite, para o paredão. No cinema, existe uma hierarquia que é frouxa na aparência e cruel na essência. Tudo parece uma ação entre amigos, mas não é conveniente se deixar levar pelas aparências.

Por depender de relações pessoais, pois só se é empregado quando se é indicado por alguém, cria-se também uma hierarquia de dependência econômica. No caso do fotógrafo, é o diretor ou o produtor quem o indica para trabalhar. Se ou o diretor ou o produtor não estiverem satisfeitos com o seu trabalho, talvez não cheguem a despedir o fotógrafo durante a filmagem, apenas não o indicarão para o próximo trabalho. Dessa cadeia de elogios ou intrigas depende a vida econômica de quem trabalha no sistema *free-lance*. Se o técnico é eficiente e tem boas relações pessoais, vive bem e prospera. Se é confuso e intratável, é ejetado do mercado de trabalho, e isso acontece aos poucos, discretamente.

O fato de ser bom ou mau fotógrafo conta muito pouco numa profissão em que se trabalha em grupo e, ao mesmo tempo, se depende das relações pessoais. Embora nenhuma amizade salve um mau fotógrafo, nenhuma excelência na fotografia o empregará. Um fotógrafo que é bom fotógrafo e não consegue trabalhar em equipe acabará nas áreas de fotografia que não exigem liderança. Existem muitas áreas assim na fotografia. Fotojornalistas trabalham sozinhos.

Fotógrafos de produtos publicitários ou industriais também não precisam de ninguém para trabalhar e exercem com sucesso suas profissões, que são tão ou mais rentáveis que a festejada direção de fotografia.

A hierarquia das equipes de cinema é uma hierarquia que não se mostra muito opressiva no dia-a-dia, mas que tem suas tensões e delicadezas. Já vi, várias vezes, produtores e diretores ouvirem o que não querem de colaboradores e simplesmente assumirem um ar de "esse não trabalha mais comigo" que é tão autoritário quanto um "ponha-se daqui para fora". Nada é muito claro nessas áreas, e sempre se joga com os poderes de cada um e a sua própria rentabilidade. Um fotógrafo que se desentendesse com o diretor mas ao mesmo tempo fosse rentável para o produtor teria mais chance de sobreviver do que o contrário.

Isso tudo, é claro, parte do ponto de vista dos "explorados". Existe também o ponto de vista "deles". Eles, os produtores, não gostam nada de um sistema em que não há nenhuma dependência da carteira de trabalho e nenhum medo de ser despedido. A televisão, em particular, abomina os *free-lancers,* que, embora mais qualificados que seus técnicos — por isso mesmo podem ser *free-lancers* —, são menos confiáveis para a continuidade do serviço de que a TV precisa. *Freelancers* têm tendência a pular de uma produção para outra assim que um trabalho termina. São nômades, são índios, estão acostumados a trabalhar como o Palavra, que, depois de fazer uma "desmatada" para um fazendeiro vizinho, volta para o Xingu para gastar o que ganhou naquela *empreitada.* Eles, produtores, acham que nós somos um bando de rebeldes independentes sem respeito pelo mercado. Pouco adiantam, porém, as pressões de um ou outro produtor ou diretor, pois existem mil outros e sempre se pode brigar com um ou outro e continuar trabalhando com os restantes. Eles não formam um grupo compacto, nem andam por aí em sindicatos e associações perseguindo fotógrafos rebeldes. Além disso, muitos se detestam entre si, o que facilita muito as manobras e a sobrevivência. É muito diferente de sistemas como aquele da Moçambique comunista de 1978, onde um

fotógrafo que se desentendesse com o ministro da comunicação dita popular tinha como única alternativa fazer fotos de casamento, e mesmo assim se o ministro deixasse que ele comprasse material foto-gráfico na associação dos "fotógrafos do povo".

Para nós, trabalhar no sistema *free-lance é* um risco e uma liberdade. O risco é ficar muito mais tempo desempregado do que empregado e, nesse período, não ter dinheiro para nada. Embora recebamos muito mais por um dia de trabalho do que um empregado com carteira assinada recebe por um mês inteiro, vários meses se passam sem que recebamos um único centavo, pela simples razão de não havermos trabalhado nada, dia nenhum, durante todo aquele tempo. Sem nada trabalhar, nada recebemos. Não há décimo terceiro, férias nem *ticket* restaurante para ajudar a aplainar os meses. No fim do ano, isso nivela o salário dos *free-lancers* ao dos empregados, embora nenhum dos dois se dê conta disso e vivam falando mal um do outro.

Os produtores têm uma certa razão, o mercado de trabalho de cinema é violento, e as escolhas são feitas friamente. Essa é a liberdade a que me referi acima. Procuramos quem nos paga melhor e, se estamos bem no mercado, somos invulneráveis, podemos recusar os chatos e escolher com quem queremos trabalhar. Mas aí chega e aí acaba a liberdade, que, como se vê, não é nada demais. Quando aceitamos um trabalho, nos enquadramos, e depois de escolher com quem vamos trabalhar, entramos no jogo e viramos empregados sérios, obedientes e cientes das nossas responsabilidades, e, é claro, do poder de quem nos paga.

No sistema *free-lance,* as relações de poder são tentaculares. Assim como a ascendência de diretores e produtores sobre a equipe técnica se estabelece pelo poder de contratar, ou não, assim também se passa com os técnicos que dependem da indicação do diretor de fotografia para trabalhar. Eletricistas e maquinistas, operadores de câmera e assistentes, todos devem ao fotógrafo a obediência decorrente de terem sido indicados por ele. Sem obedecer a suas ordens e

comandos, e de forma rápida e eficiente, não serão chamados para outros trabalhos futuros. A cadeia continua para baixo, e os chefes eletricistas e os chefes maquinistas escolhem seus assistentes e assim criam, sobre eles, uma ascendência que lhes permite dar ordens. É o marxismo-vicentismo.

Vicente Amorim é mais um dos cineastas que fazia parte do grupo que se reunia na casa do Alexandre para conversar de tudo, inclusive de cinema. A cada discussão, sobre causa e efeito, ele sempre se saía com o argumento que tudo só se explicava pelo econômico. Tudo podia ser entendido pelo fato de que as pessoas, em última instância, na hora de fazer uma escolha, sempre coloca-riam seus interesses econômicos na frente. Fariam isso conscientemente ou veladamente, com ou sem se darem conta, mas sentindo na carne o que era melhor para elas, e assim sempre escolheriam o caminho mais seguro e que as afastaria da fome. O argumento, colocado a nível popular, resumia-se ao exemplo de que ninguém abre uma borracharia onde não há estrada. O mesmo argumento, na sua versão erudita, citaria Edmund Burke e a análise que dá como causa da Revolução Francesa o fato de a burguesia já ter o dinheiro e não ter o poder correspondente. Irrespondível. Não chega a ser a mesma coisa do "quem manda aqui sou eu", da cultura popular, pois, como teoriza Russell, nem sempre há dinheiro envolvido na disputa pelo poder. Mas parece razoável admitir que o poder sempre estará na mão de quem contrata e despede. Envolva isso dinheiro ou não, seja numa equipe de cinema ou numa fábrica, na cozinha ou no Politburo.

A elétrica e a maquinaria

A elétrica

Tio Ulisses era uma espécie de pai de todos os eletricistas do Rio. Já morreu. Formou a maioria dos eletricistas que trabalham hoje em

dia em cinema. Formou, como se formam os profissionais dessa área, na prática. Todos os eletricistas de hoje foram seus assistentes e aprenderam com ele o que sabem. Assim também aconteceu com ele: foi assistente e aprendeu o que aprendeu como se aprendia na Idade Média. Era-se aprendiz e recebia-se o saber de um padrinho mais velho. Aprendia-se fazendo. E de vez em quando errando. O próprio Tio Ulisses gostava de contar o maior erro do seu período de aprendizagem, quando começou a voar solo. Estava no meio da caatinga, filmando um daqueles filmes baratos de cangaço, e, sem gerador, com a luz caindo no final da tarde, viu-se obrigado a "roubar força" de um poste. Subiu no poste, fez a ligação, desceu e "bateu a chave". Um grande estrondo jogou-o no chão. Uma bola de fogo saiu subindo pelo "gato" até chegar lá em cima do poste. Bumba! Nova explosão. Como um cometa com cauda e tudo a bola de fogo seguiu pelos cabos de alta-tensão e em fulgurante trajetória partiu em direção da cidadezinha que se via no horizonte. Chegando lá, a bola de fogo deu mais um último estrondo, e, como num grande filme dos grandes estúdios americanos, a cidadezinha inteira se apagou. Enquanto todos olhavam, petrificados, o acontecimento, Tio Ulisses recolhia os cabos apressadamente e recomendava: "Vão 'bora, vão 'bora, que deu merda!".

A elétrica, como era de se esperar, lida com a eletricidade da fotografia. Distribui a força pelos refletores, que às vezes é muita, e coloca os mesmos nos seus lugares. Existem dois tipos de eletricistas, e, de novo, o que acontece aqui é a diferença que existe entre o cinema francês e o americano. No Brasil, trabalhava-se como na França, onde o chefe da equipe de iluminação se chamava chefe eletricista. Ele se ocupava só de eletricidade e da colocação dos refletores no lugar indicado pelo diretor de fotografia. Hoje, como nada mais se faz no Brasil como se fazia na França, começa a aparecer a figura do *gaffer*. *O gaffer é* o chefe da equipe de iluminação no esquema americano. O *gaffer é* mais do que um chefe eletricista. Além de ser responsável pela eletricidade e, digamos, logística da luz, anda com fotômetro e colorímetro e faz uma parte do trabalho do diretor de fotografia: re-

solve como iluminar cenas secundárias e executa os *pre-lights,* que consistem em fazer uma luz geral e básica dos grandes *sets.*

Essas divisões de atribuições são sempre fluidas, e as funções podem ser sempre mais ou menos distribuídas entre as diferentes pessoas. No caso de um *gaffer* fazer mais coisa que um chefe eletricista, ele pode vir mesmo a escolher as fontes de luz para se chegar ao efeito que o diretor de fotografia quer. Vamos por partes. Primeiro, qual é o trabalho tradicional dos chefes eletricistas. Depois, a novidade do *gaffer.*

O chefe eletricista recebe as ordens do diretor de fotografia e distribui as tarefas para os seus auxiliares. Estas tarefas são: (1) colocar no lugar indicado os refletores e seus acessórios; e (2) ligar tudo, sem queimar nada. A parte fácil do trabalho é colocar as coisas no lugar. É um trabalho pesado, pois se trata de carregar, suspender e pendurar refletores que, às vezes, pesam muito, mas é um trabalho fácil, que não exige nenhum saber específico, e que pode ser aprendido na prática e em poucas horas. A parte difícil é ligar a eletricidade nesses refletores. Qualquer pessoa que entende um mínimo de eletricidade sabe que a carga e distribuição dessa carga pelos cabos elétricos têm uma relação delicada. Um chefe eletricista precisa saber como distribuir suas cargas sem colocar em risco o gerador ou a fonte de eletricidade usada. Como eu não entendo nada disso, não vou me alongar sobre o assunto. Já soube, estudei, aprendi o que se estuda sobre essas coisas básicas no científico e na faculdade, mas, pela falta de uso e de necessidade, esqueci. Restou-me a fórmula básica da relação de potência elétrica, voltagem e amperagem: $P = U \times I$ (a potência possível de ser ligada, em watts, é igual à força disponível, em volts, vezes a intensidade da corrente, em ampères). Com essa fórmula, dá para saber se a coisa vai explodir ou não. De vez em quando ela é útil para ajudar tanto um eletricista, digamos, não-científico, quanto a si próprio, em caso de solidão elétrica. Para o diretor de fotografia, é suficiente saber que tudo que se relaciona com a colocação de luzes e distribuição de eletricidade depende do chefe eletricista.

A outra parte do trabalho do chefe eletricista, a que mais nos toca e interessa, é a parte do "chefe". Um bom chefe eletricista entende tudo que é necessário de refletores e eletricidade, porém, mais importante do que isso, lidera a equipe de eletricistas. Dele depende a rapidez e a eficiência com que são executadas as ordens do diretor de fotografia. O importante é que a eletricidade chegue aos refletores, e que eles, os refletores, estejam no lugar, e rápido. Conhecer eletricidade não é nenhuma qualidade especial de um bom chefe eletricista; é o mínimo que se espera de uma pessoa que ocupa esse cargo. Ser líder e fazer as coisas andarem rápido é sua grande qualidade. Essas coisas de liderança e de conseguir a rapidez da equipe não parecem necessidades evidentes, mas são as coisas que fazem a diferença entre uma filmagem que funciona e o caos. Se o diretor de fotografia tem um bom chefe eletricista, ele sabe que basta falar com essa única pessoa e tudo acontecerá da melhor maneira possível. Desse modo, o diretor de fotografia não precisa correr atrás dos eletricistas e procurar um que esteja sem fazer nada para executar uma nova tarefa. Isso é o chefe eletricista que resolve. Chefes eletricistas que são cheios de dedos com os outros eletricistas e que não assumem a liderança por camaradagem com seus iguais são a maior chateação que pode ter um diretor de fotografia. O ideal é isto: ordens claras do diretor de fotografia para uma só pessoa, que é o chefe eletricista, e execução dessas ordens da maneira mais rápida e eficaz que uma equipe de eletricistas é capaz de realizar.

Na prática, pode-se contar com a equipe de eletricidade para fazer qualquer tarefa relacionada com a luz. Além de colocar e acender os refletores, eles colocarão bandeiras de todos os tamanhos e qualquer outro acessório dos refletores. Colocarão gelatinas e difusores, rebatedores e *butterflies*. Quando a tarefa exigir qualquer outra coisa que se pareça com uma "engenharia", ou seja, montar torres e subir ou amarrar coisas, os eletricistas contarão com o apoio dos maquinistas. Então, a seguir, vamos ao que faz o maquinista.

Não, não me esqueci, ainda falta falar do *gaffer*. *É pouco. O gaffer é* um chefe eletricista *quase* diretor de fotografia. Além de chefiar a equi-

pe de elétrica, ainda faz algumas tarefas que, normalmente, seriam parte do trabalho de um diretor de fotografia europeu. *O gaffer* tem fotômetro e colorímetro e poupa o diretor de fotografia de sair por aí medindo a temperatura de cor dos HMI, por exemplo. *O gaffer* garante que todas as fontes terão a mesma temperatura de cor e já fornece ao diretor de fotografia um parque de luz confiável. Terá filtrado e anotado *qual filtro* vai em *qual refletor,* para que todos tenham o mesmo tipo de luz. A outra tarefa que o *gaffer* pode fazer é bem mais complexa. No limite, o diretor de fotografia pode prescindir de resolver qual refletor usar e simplesmente dizer para *o gaffer o* efeito que quer. Por exemplo, um diretor de fotografia pode dizer para o seu *gaffer* apenas que quer, na sala de jantar, de tal ou qual cena, um nível de luz x, o que na prática seria o equivalente a pedir uma compensação de, digamos, 2.8 em todo o *set* a ser filmado. O *gaffer* resolverá com que fontes e com que difusores fará essa luz. O mesmo vale para uma eventual contraluz ou um ataque. Com conversas anteriores à filmagem, *gaffer* e diretor de fotografia terão resolvido com que fonte atacar nos *closes* e que temperatura de cor usar nas noturnas. O *gaffer* é de grande utilidade em filmagens muito grandes, onde se trabalha com diversas equipes de eletricistas e se iluminam cenas na planta de um cenário. É o *gaffer* quem vai garantir que o que foi planejado será executado.

A maquinaria

O Bar Esperança (de Hugo Carvana, 1983) não foi filmado em um bar. Foi filmado em estúdio. Seria uma grande diferença, mas não foi. Era em estúdio, mas era como se fosse num bar de verdade. O chope era chope e a cachaça, cachaça. Havia a tal serpentina que servia um chope de verdade, gelado, e também as garrafas, que deveriam ser cenográficas, eram de verdade; tinham cachaça de verdade dentro. Resultado: bebia-se. Muito. A pesada, que é o nome genérico que damos a eletricistas e maquinistas, tem por tradição gostar de beber. Muito. No caso do *Bar Esperança,* era uma dupla do barulho: Sandoval Dória era o chefe eletricista e Moacir, o chefe maquinista. Os dois bebiam. Muito. Moacir já

tinha colocado seus trilhos para um *travelling,* e já tínhamos ensaiado; agora, era hora de rodar. Câmera, ação, e os atores se deslocaram. A câmera foi atrás. Quando os atores pararam, a câmera continuou até cair dos trilhos. O carrinho ficou adernado qual navio afundando. Duas rodas nos trilhos, duas rodas para fora. Eu, agarrado na coluna qual náufrago em mastro de navio condenado, olhei para o Moacir com cara de espanto. Este, muito sério e bêbado, levantou as duas mãos para o céu, como se fosse um mecânico de Fórmula 1 no *pit stop, e* resmungou com uma voz enrolada: "Tô na marca".

É nisso que se resume o trabalho do maquinista: estar na marca.

Da outra vez, Moacir estava, realmente, na marca. Filmavam *A bela palomera,* do Ruy Guerra. Ruy gosta muito de plano seqüência. Plano seqüência é aquele que tem tudo num só. Tem *o close e* o plano geral, tem o ator falando perto da câmera e o cavalo vindo na paisagem. Num mesmo plano, com várias posições de câmera diferentes, se conta a história. A câmera se aproxima e se afasta do assunto conforme a necessidade da narrativa, enfim, é o plano do maquinista. É aqui que ele tem que colocar a câmera no lugar certo, na hora certa, e ter concentração. Se o ator se desloca por todo o cenário, a câmera deverá estar ali onde ele está na hora em que ele estiver. A câmera não pode se adiantar nem se atrasar. Para que isso aconteça, é necessário marcar tudo. Quando o ator está na porta, a câmera está aqui. Atravessou o corredor, estamos agora ali. Saímos pela janela e o encontramos em *close,* na porta. Ruy marca seus planos na câmera. Ensaia, ensaia e ensaia, fazendo ele mesmo o enquadramento, e vai dando as indicações para os maquinistas: "Aqui é a final". Muda de idéia em seguida e dá uma nova marca: "Aqui é a finalíssima". A certa altura, ouviu-se o assistente do Moacir, já meio confuso com tanta marca, perguntar baixinho: "Moacir, aqui é a final ou a finalíssima?". Moacir, que sempre foi uma das línguas mais rápidas do meio oeste, disparou: "Não enche o saco, que isso aqui não é campeonato de futebol para ter final e finalíssima. Bota aí um, dois, três, quatro e pronto".

Vou traduzir essas anedotas em ensinamentos práticos, mas acho que elas já seriam suficientes para intuir no que consiste o trabalho do maquinista. Para bom... meia...

O maquinista é o responsável pela engenharia da filmagem. Sua mais importante obra é uma estrada de ferro com pontes e curvas. É o trilho do *travelling*. Essa verdadeira estrada de ferro, embora curta e efêmera, é composta pelos trilhos sobre os quais se movimentará a grua ou o carrinho. Esses trilhos têm que estar em um nível rigoroso, pois a câmera tem que poder rodar 360° sem que a imagem fique torta. Essa é a primeira qualidade de um maquinista, colocar os trilhos em nível e rapidamente. Os trilhos têm que ser colocados em nível sobre qualquer terreno de forma rápida e segura. A grua, por vezes, pesa algumas toneladas, o que torna o maquinista um profissional de grande responsabilidade. Além dos trilhos, ele pendura e prende, amarra e constrói, monta e desmonta qualquer coisa em qualquer lugar. Ah, e empurra. Primeiro, o último: o empurra.

Quando a câmera se desloca, quem a faz mexer não é nenhum motor ou engrenagem. É um homem, o maquinista. É ele quem empurra e comanda os movimentos de grua ou de carrinho. Nessa movimentação, três coisas têm que acontecer: primeiro, o movimento tem que começar e parar sem tranco. Segundo, a câmera tem que andar mais ou menos na mesma velocidade da do ensaio. Terceiro, tem que passar por certos pontos no mesmo momento em que o ator passar por outros pontos correspondentes.

As duas primeiras condições para a boa movimentação da câmera não precisam de maiores explicações; a terceira é a alma do negócio. Quando a câmera se desloca, o ator tem que estar tão em foco quanto no momento em que a câmera estava parada. Não é aceitável que durante um movimento de câmera o ator entre e saia de foco durante o trajeto. Para isso acontecer, para o foco estar sempre lá, é evidente que os dois pontos extremos da reta que formam um foco, que são o ator e a câmera, têm que estar em pontos que se repetem a cada tomada. Sem isso, não é possível o foquista acertar o foco. Se a cada deslocamento o

ator passar por um ponto no momento em que a câmera estiver, aleatoriamente, em outro, será impossível focar. Isso é *a marca*. E a teoria é simples. Complicada é a execução. Só é complicada, porém, se não houver método. Assistentes e foquistas experientes têm os seus métodos de estar sempre na marca e quase nunca falham. O mais simples desses métodos é marcar tudo com precisão. Um exemplo simples. O ator se levanta da mesa, vai até a janela e sai pela porta. A câmera faz o mesmo. Segue-o até a janela e o precede até a porta. As marcas são estas: marca-se onde o ator parou perto da janela e onde passou pela porta. Marca-se para a câmera e para o ator. Fita-crepe no chão para o ator e no trilho do carrinho, a marca para a câmera. Aí começa o acerto ou o erro do foquista e do maquinista. A marca para o ator é simples e aproximada; faz-se um t, que corresponde à frente dos sapatos e ao espaço entre os seus pés, e estamos conversados. É claro que o ator não fica preso a essa marca. Durante o trajeto ele disfarça e olha para o chão, sente onde está a marca, e pára mais ou menos por ali. Se o ator não parar exatamente na sua marca, o foquista tem que ser suficientemente bom para dar os descontos e corrigir o foco. A olho, calcula que foi mais dez centímetros para lá ou para cá, e corrige o foco. Agora, se a câmera não parar, exatamente, com a precisão do milímetro, na sua marca, não há mais bom foquista, experiência, sorte ou profundidade de campo que faça o foco ficar certo.

Essa precisão é fácil de ser conseguida, mas nem sempre é tentada. O erro vem da marca. De como a marca é feita. Um traço de giz no chão não é marca de nada. Essa mesma marca vista de dois pontos diferentes são duas marcas diferentes. Se a cabeça que olha uma marca estiver em dois lugares diferentes em duas tomadas diferentes, teremos a câmera parando em dois lugares diferentes a cada tomada. É um problema de paralaxe. Para quem não sabe o que é paralaxe, uma explicação rápida se segue, mas lembre-se de que, na palavra "paralaxe" está incluída a mesma raiz da palavra "paralelo". Pensando assim, semanticamente, metade do problema já estará resolvida por intuição. A explicação é a seguinte. Imagine um triângulo. Imagine que você e outra pessoa

estão cada uma num vértice do tri... esqueça o triângulo... pense num campo de futebol. Você está vendo o jogo de uma marca do *corner* e seu amigo da outra. Para você, que está no *corner* direito, o gol feito do outro lado do campo nasceu de um chute dado da esquerda para a direita. Para o seu amigo, que está do outro lado, o gol foi feito da direita para a esquerda. A distância entre vocês dois deu uma diferença de paralaxe que possibilita ver a mesma coisa de duas posições completa-mente diferentes. Existe uma definição prática, bastante simples, sobre paralaxe: [34] como os olhos humanos estão colocados em diferentes lugares no rosto, cada olho vê uma imagem ligeiramente diferente da do outro. A *paralaxe binocular* serve para o cérebro calcular as distâncias do olho até o assunto. Como cada olho vê uma imagem, a diferença entre uma e outra dá ao cérebro a sensação de distância. Quando as imagens são muito diferentes, o objeto está próximo. Quando são idênticas, o objeto está longe. O mesmo acontecerá com o maquinista que não tiver consciência do problema da paralaxe. Cada posição em que sua cabeça estiver no momento em que olhar a marca lhe dará uma marca diferente. A única solução é fazer uma marca que seja pontual. Uma marca pontual é aquela que não permite duas leituras devido à paralaxe. Só existe uma marca pontual: o ponteiro de um relógio. Como o ponteiro está muito próximo da marca das horas, não há paralaxe possível, e assim, quando o ponteiro está sobre uma hora, não dá para dizer que está sobre outra. Uma hora qualquer é aquela hora, esteja você à direita ou à esquerda do relógio. Assim, fazendo um ponteiro que quase toque o chão, será possível fazer marcas no chão que não podem ser vistas de duas maneiras diferentes. Mas o que é um ponteiro? Um arame que quase toque no chão é um ponteiro. Uma marca feita no chão, que corresponda à ponta de um arame, é um ponto único, prático e definitivo. A última moda hoje em dia é usar uma caneta a

---

[34] Existe outra explicação, científica, do que é paralaxe. "Em astronomia, é a diferença em direção de um objeto celeste quando visto por um observador de dois lugares diferentes, separados por uma grande distância."

laser, dessas usadas por conferencistas para apontar detalhes num quadro-negro durante uma explicação. Esta caneta a *laser* não é nenhuma sofisticação exagerada. Quando fixada num *travelling,* faz um único e preciso ponto luminoso no chão. Esse ponteiro luminoso, que se desloca junto com *o travelling,* não permite duas interpretações, ou se está na marca ou não. Marcas semelhantes são feitas na grua para indicar a altura e a posição da lança. As gruas já vêm com ponteiros de boa precisão construídos pelo próprio fabricante, e nunca dão problemas.

A segunda função do maquinista, a de prender, pendurar e montar, é o que se espera de um "engenheiro prático". Tudo que não está no lugar, tudo que deverá ficar seguro ou fixo, tudo que terá que subir ou balançar é feito, pendurado e fixado pelo maquinista.

A fotografia de publicidade

O padre publicitário

O padre bateu na porta da agência de publicidade e anunciou:

– Fui mandado por Deus. Tenho um talento e uma missão a cumprir. Vim aqui para exercê-los.

Diante de tal resolução, foram lhe abrindo as portas até ele chegar ao diretor, que cedeu. Na primeira reunião de criação (era uma campanha de um novo sabão de cozinha), o padre ficou lá num canto da mesa, quieto. De repente, levantou um pouco a mão, como se tivesse tido uma visão, e disse:

– Tive uma idéia!

– Sim, sim. Qual?

– Vejo um mar azul e uma vela branca.

– Sim, sim. E daí?

– Como e daí? O resto vocês desenvolvem.

Quem não é de publicidade acha que é assim. Como o primo do sobrinho do dono da padaria da esquina, que sabe desenhar um pouco e é encarregado, pela família, de desenhar o logotipo da Panificação

Lisboa—Rio. Em geral, sai uma cachopa de braços dados com o Cristo Redentor, muito felizes, cada um com a sua bandeirinha de Brasil e Portugal na mão, dando umas voltinhas. Mas não, a publicidade não é assim. É assim: "Filme bom é filme aprovado pelo cliente".

Essa é a máxima formulada por Chico Abréa, diretor da Artplan no Rio, para dizer se um filme é bom ou não. Atrás dessa máxima está tudo que se precisa saber para trabalhar em publicidade. Seja dirigindo ou fotografando. Não existe diretor famoso, bom fotógrafo ou filme genial que seja bom ou ruim. Só existe um filme bom: é o filme aprovado pelo cliente. Para chegar aí, suspenda todos os julgamentos de valor e faça tudo para conseguir a aprovação do cliente. Depois, aos festivais, aos prêmios e aos elogios.

Por causa disso, tudo em publicidade é diferente. Ficaremos só na fotografia, que é o que nos interessa. Como é a fotografia de comerciais? É igual a qualquer outra, só que mais. Mais luz, mais brilho, mais movimento, mais grua, mais carrinho, mais gente branca, mais gente loura, mais criança feliz, mais sorriso e só uma coisa a menos. E quanto menos, melhor: preto. Não gente preta, mas contraste. Em publicidade, fotografa-se com baixo contraste. Quanto menos preto, melhor. Quanto menor a distância entre o preto e o branco, melhor. O contraste vai e o cliente fica feliz. Quanto menos contraste, mais se vende. Não descobri isso sozinho. Li numa entrevista do fotógrafo de longa-metragem Owen Roizman que, diante das dificuldades de fazer as duas coisas, chegou a essa conclusão. É uma verdade que se verifica no dia-a-dia. Alguns fotógrafos, sobre-tudo de publicidade, contestariam. Diriam que não, que mesmo em publicidade fazem belas silhuetas, com contraste extremo, pretos profundos e imagens densas. É verdade, mas não é a mesma coisa. Em publicidade, as silhuetas mostram atletas saindo do túnel do campo de futebol, uma loura saindo da sombra de um coqueiro em Aruba, ou um Mercedes-Benz saindo da Floresta Negra. Na Alemanha. Sim, são silhuetas, mas sobre fundo claro, brilhante, rico. Não é como uma densa penumbra num longa-metragem que narra a história da peste

na Europa ou um soturno interior de filme de terror. Isso não vende, e, portanto, não existe em publicidade. Mas não é preciso se incomodar com isso. Só é preciso saber e usar.

Fotógrafos que, ao sair da publicidade, têm má consciência de terem passado anos fazendo uma fotografia para vender produtos, quando vão fotografar um longa, nunca dão certo. Uso o exemplo concreto do Rodolfo Sanches, que é o que me vem à cabeça. Rodolfo fotografou os melhores comerciais de São Paulo nos anos 80. Fotografou também *o Pixote e o Beijo da mulher aranha,* ambos do Babenco. Nos comerciais, fazia o que era necessário para o cliente achar que a fotografia era boa, muita luz e pouca sombra; nos longas, fazia me-nos. Já cansado de tanto fazer salchicha e sabonete na publicidade, quando fazia longas achava que deveria "sujar" a fotografia. Deu no que deu. Quando Babenco entrou no grande mercado americano, o produtor pediu-lhe para mostrar o rolo do fotógrafo que ele queria. Babenco mostrou o rolo de Sanches e ele foi vetado. Tivesse Babenco mostrado os rolos dos filmes de publicidade do mesmo fotógrafo e ele teria sido aceito. Babenco insistiu na sua "conexão brasileira" e propôs Lauro Escorel como fotógrafo. O rolo de Lauro, com as foto-grafias de *Quilombo e Bye bye Brasil, foi* aprovado. "0.k., *you can have your fucking Brazilian",* teria dito o produtor. Não me perguntem quem contou essas histórias. Não me perguntem se são verdadeiras ou não. *Se non è vero, è molto ben trovato.*

Existem dois tipos de fotógrafos de publicidade: os JTEs (Jovens Talentos Emergentes) e os da nobreza. O primeiro tipo não precisa de explicação, o nome diz tudo. Mas não custa nada dar suas características. São agitados e agitadores. Fazem com que a cara dos filmes publicitários mude de vez em quando. Ultimamente, foram os responsáveis por fazer a publicidade tremer e entortar. As câmeras ficaram erráticas, e o horizonte saiu de prumo. Antes, há uns dez anos, qualquer planinho fora de nível era considerado um erro definitivo. Clientes com olho mais atento faziam refilmar qualquer *travelling* que tivesse um "soluço". Hoje, se a câmera não tremer e

entortar, o filme é classificado na categoria mais humilhante de todas, a de filme careta. Equipamentos que nunca se pensaria em usar, como *a Dutch head (uma* cabeça de tripé que filma tudo torto), apareceram e se tornaram indispensáveis. Rodchenko, o fotógrafo russo que não conseguia ver nada em prumo, é, hoje em dia, moeda corrente. Os jovens talentos emergentes conseguiram também acabar com a curva gama/tempo, aquela que permite ao laboratório controlar se a revelação do filme é constante e manter sempre o mesmo contraste. Isso inexiste para os JTEs. Cor e contraste são manipulados na telecinagem e nunca mais se viu gente com pele cor da pele, nem nenhuma cor que se possa reconhecer na natureza. A tendência é tão universal que já tem até um apelido e uma anedota. O apelido é brenada. A razão é o uso extensivo que o fotógrafo JTE Breno Silveira fez da telecinagem. Hoje, quando algum diretor, durante a filmagem, pergunta ao fotógrafo se o dia não está muito nublado e sem cor, ouve do fotógrafo: "Não tem problema, depois a gente dá uma brenada na telecinagem".

É sempre muito difícil prever para onde irão as novas tendências, mas depois de tremer e entortar, resta muito pouca coisa a se fazer para que os filmes dos próximos JTEs se diferenciem dos atuais. Não posso imaginar que seja possível "errar" mais do que já se erra. Imagino que filmes fora de foco e com tudo preto nunca chegarão a entrar em moda. Seria possível dizer que, também em fotografia, chegou-se ao "fim da história", mas, como na história real, pode-se sempre contar com NJTEs (Novos Jovens Talentos Emergentes), que tomarão o lugar dos atuais. Estes, então, passarão para a segunda categoria: nobreza.

A nobreza, aquela histórica, não esta do apelido que estou explicando, tem sido muito vilipendiada pelos historiadores e pelo público em geral. Fala-se da nobreza como um bando de sanguessugas da população, que viveriam às custas do povo, sem trabalhar. Se esquecem que o nobre só se tornava nobre por se distinguir pelas armas nos campos de batalha: "A nobreza sempre foi a mais bela

recompensa por serviços prestados". [35] Enquanto os camponeses fugiam para os castelos, os nobres, os nobres históricos, guerreiros, saíam para combater os sarracenos. Era normal que os reis dessem a eles títulos e dinheiro. Pois é. É assim a nobreza da fotografia. Depois de filmar muito longa-metragem vagabundo, agüentar muito produtor duro, de dinheiro e de trato, e de conseguir, apesar de tudo, fazer bons longas-metragens, os fotógrafos fazem seu nome e entram para a nobreza da fotografia. Não têm nada de nobre, no sentido moral. É apenas a publicidade, uma espécie de prêmio por serviços prestados ao cinema. Uso um exemplo que sempre foi meio misterioso para mim quando eu ainda era um JTE. Existia um fotógrafo em São Paulo que sempre era citado como o melhor de todos. Chamava-se Chick Fowle, ou algo assim. Sempre que queriam fazer um filme muito difícil, diziam: "Chama o Chick Fowle, ele foi da Vera Cruz". Era um inglês, foi da Vera Cruz, quer dizer, sabia tudo e, por já ter filmado de tudo, era capaz de fazer qualquer coisa. Na época, tive um pressentimento: será que, quando eu ficar velho, vão dizer "Chama o Edgar"?

—Que Edgar?

—Aquele que fazia uns filmes na Embrafilme.

Pois.

Para a nobreza, a publicidade é uma espécie de "a mais bela recompensa por serviços prestados". Em dinheiro. Por isso, esse tipo de fotógrafo não começa pela publicidade. Só chega a ela quando é famoso em cinema. Primeiro, faz muito longa-metragem e constrói um nome que vai ser usado como valor de troca na publicidade. Aí, quando já tem nome, pode ser vendido ao cliente:

- Quem vai fotografar meu filme? – pergunta o dono da fábrica de cerveja.
- É o Affonso Beato.
- E quem é esse Affonso Beato? [36]

---

[35] Edmund Burke, *Reflections on the revolution in France* (Londres: Penguin Books, 1986).

[36] Affonso Beato, fotógrafo de *O dragão da maldade* (Brasil, 1969), de Gláuber Rocha; *A fera do rock* (EUA, 1989), de Jim McBride, *e Carne trêmula* (Espanha, 1997), de Pedro Almodóvar, é o mais internacional

—É o cara que fez um filme do Almodóvar.

—Ah, é? Ah, então está bom.

Ninguém faz publicidade por outra razão que não seja dinheiro. Dizem que os fotógrafos de publicidade têm um mantra que os ajuda nas horas de chateação. É assim: ucachêummm... ucachêummm... ucachêummm... o cachê... Dizem que, repetido baixinho, nas horas mais difíceis, faz milagres. Faz sentido. A publicidade é sempre uma profissão intermediária para os cineastas, assim como o jornalismo é para os romancistas. Todo publicitário quer dirigir seu longa-metragem, assim como todo jornalista tem seu romance na gaveta, ou ainda, um dia, vai parar de dizer que tem um romance na cabeça e colocá-lo lá, na gaveta, escrevê-lo. É com essa consciência que se deve trabalhar em publicidade. Todo mundo que vive no meio sabe o que está fazendo e não se engana pensando que está fazendo a grande arte. Faz-se publicidade com a cabeça em outro lugar. Nos longas e nos romances. Por isso o mercado é volátil e as equipes aparecem e desaparecem com uma rapidez difícil de acompanhar. Diretores e fotógrafos seguem ciclos de idas e vindas dentro do mercado. Aparece um, estoura, vira *darling e* desaparece assim como apareceu, *clique*. Ao mesmo tempo, quando se está no mercado, é bom dar-lhe dedicação completa. Não dá pra ser publicitário e diretor de fotografia de longa-metragem ao mesmo tempo. Quando se está fazendo publicidade, deve-se dar a ela dedicação exclusiva. Produtores contam com a disponibilidade de "seus" fotógrafos, e se a cada semana você recusar um filme por estar trabalhando num longa, pode desistir de trabalhar em publicidade. As produtoras precisam contar com um certo número de fotógrafos para montar suas equipes. Essas equipes são montadas e desmontadas a cada semana, e se o produtor sabe que

---

dos fotógrafos brasileiros. Beato e Lauro Escorei são os apóstolos da fotografia com sólida base técnica no Brasil. Éx-assistente de Ricardo Aronovich *[Os fuzis* (Brasil, 1963), de Ruy Guerra; Pro*vidence* (Inglaterra, 1976), de Alain Resnais; *O baile* (Itália/França, 1983), de Ettore Scola], Beato herdou dele o tecnicismo, que, se não é uma qualidade em si, pelo menos livrou a fotografia brasileira do empirismo dos bons/maus fotógrafos do fotojornalismo, como José Medeiros e Luiz Carlos Barrem.

você nunca está disponível, vai procurar alguém que está. E tem sempre gente na fila esperando. NJTEs.

O mesmo Chico Abréa, que citei no início do capítulo, protagonizou a história mais emblemática que eu já vi sobre o assunto. Eu fazia todos os filmes da sua produtora no Rio, a Yes. Resolvi fazer um longa em Portugal. Ficaria ausente por três meses, e não poderia fazer mais nada naquele período. Quando ele soube, veio a mim e disse:

—Edgar, o Marcelo Durst filmava muito para mim. Depois, foi tentar a vida em Los Angeles. Agora voltou e só está fazendo uns filminhos de quinta.

Olhou-me fundo nos olhos, botou a mão, paternalmente, no meu ombro, e enfatizou:

– De quinta!

Filmes de quinta foi o que sobrou para as produtoras de publicidade do Rio de Janeiro. De uns vinte anos para cá, a publicidade migrou para São Paulo, e, no Rio, só se faziam filmes pequenos, de quinta!

Foi Walter Salles, o diretor de *Terra estrangeira e* do *Central do Brasil,* quem rompeu com a hegemonia da publicidade de São Paulo. Filho de dono de banco, fazendo a publicidade dos seus próprios produtos, criou no Brasil uma série de imagens novas que mudaram o visual da publicidade. Usando recursos de telecinagem e de trucagem eletrônica, mudou as cores e os contrastes dos seus filmes e lançou no Brasil o visual *high-tech* da publicidade francesa. Depois, cansou e abandonou a publicidade, mas passou a bola para uma outra produtora do Rio, a Conspiração. Quando resolveu parar, Walter avalizou "os meninos" da Conspiração. Conversando por telefone com um W desses de São Paulo, garantiu a qualidade dos jovens diretores:

—Olha só, os caras são bons mesmo. Quer ver? O Cláudio é filho da Fernanda Montenegro. O Zé Henrique é filho do Rubem Fonseca. Os Buarque de Holanda são Buarque de Holanda; o Andrucha é ir-mão do Ricardo Waddington, da Globo.

—Ah, é? Então está bem, o filme é deles.

É claro que vão dizer que estou desmerecendo todo mundo e sendo amargo. Não, claro que não, longe de mim, são todos talentosos e já provaram isso. Se não fossem não teriam aproveitado a oportunidade e feito sucesso. Acontece que, em certas áreas, é bom ter um *pedigree,* tanto pessoal, gerado por sucessos anteriores, quanto de família. Quem começa por baixo sobe devagar, ou nem sobe. Quem chega por cima, se for bom, já está ali mesmo. Na Globo, é a mesma coisa. Se fez sucesso lá fora, é bem-vindo e paparicado aqui dentro. Tuca Moraes, neto do Vinicius de Moraes, quando foi descoberto fazendo a câmera do A *vida como ela é,* passou a ser muito mais bem tratado. Tudo que dá certo fora da Globo é cooptado por ela. A gente se esquece, mas foi o que aconteceu com muita gente que parece ter sido criada por eles. Aconteceu, num extremo, com a Xuxa, que tem até cara de coisa da casa, mas veio da Manchete; e, no extremo oposto, com o *Casseta e Planeta,* que, ninguém se lembra, mas começou na Bandeirantes, fazendo o *Wanderglaisson Show*. Muitos sucessos atuais começaram assim, já prontos. Não foi diferente com os técnicos de cinema, levados para a TV para experimentar uma outra fotografia lá dentro. Eu entrei lá assim, por cima, ainda nos tempos do José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, para dirigir a fotografia do *Primo Basílio. E* esse é o assunto dos próximos capítulos. Não, não. Nem o primo nem o sobrinho, mas, a luz na TV.

Uma luz na TV

Na televisão, a imagem se separou em duas. É câmera para um lado e luz para outro. A separação da câmera da iluminação é perniciosa para a imagem. Quem ilumina o que não vê não ilumina nada. Quem enquadra o que não iluminou não se interessa pela imagem que está vendo.

Como se fotografa para a TV? Qual a diferença entre iluminar uma cena para o cinema e uma outra para a televisão? Por que os fotógrafos de cinema são tão melhores que os iluminadores de televisão? (É verdade que, hoje em dia, nem são tão melhores assim.)

Existem outras, várias questões sobre a diferença entre fotografar em filme e fazer imagens em vídeo, mas essas questões já dão uma idéia do tamanho e da delicadeza do assunto. Para responder a essas perguntas é preciso pensar, primeiro, na diferença que existe entre uma imagem de filme e uma de vídeo. A diferença mais evidente está na rapidez da resposta da imagem. Por rapidez da resposta da imagem entenda-se a velocidade que uma imagem leva para entrar pela frente da câmera e poder ser vista numa tela. Essa velocidade de resposta vai determinar quase todas as diferenças entre as duas imagens.

Para começar, vamos relembrar o sistema da fotografia em cinema: são milhões de dólares, ou reais, ou francos, ou rublos, que serão usados, entre outras coisas, para comprar o filme virgem. Esse filme virgem vai ser entregue, em confiança, na mão do diretor de fotografia, para ser exposto, e espera-se que seja bem exposto, senão todos os outros milhões de dólares, ou rublos, ou francos, irão, junto com o filme mal exposto, para o lixo. Muitas pessoas se perguntam por que o diretor de fotografia de cinema é tão mais importante e respeitado do que o iluminador de TV. A resposta é essa aí em cima. É uma questão econômica e histórica. Econômica porque esses milhões de dólares em filme virgem nunca serão entregues a qualquer um. Histórica porque, no passado, devem ter entregue muito filme virgem a qualquer um, que provavelmente botou tudo a perder. É evidente que as imagens em vídeo não correm esse risco e nem o iluminador de TV tem essa responsabilidade. A razão dessa diferença entre o diretor de fotografia e o iluminador de TV é, de novo, a rapidez da resposta da imagem. Essa mesma rapidez de resposta da imagem traz consigo duas imagens diferentes entre si. Por um lado, traz o rigor das imagens necessárias para o cinema, e, por

outro, uma certa complacência com a primeira imagem da TV. Vejamos como e por quê.

Aquela mesma pessoa que comprava o filme virgem, o produtor, acabou se convencendo de que não adiantaria nada ter um bom roteiro e um bom diretor, com atores geniais interpretando suas cenas, se, ao mesmo tempo, tivesse um amador atrás das câmeras. Era preciso ter certeza de que a pessoa que expunha o filme virgem soubesse o que estava fazendo e que não errasse nunca. Tanto quanto é possível saber e não errar nunca, é claro, quando se trata de filme fotográfico.

O processo da fotografia é uma reação química composta de dois estágios diferentes, considerados no mínimo mágicos pelos que não são fotógrafos, e, por estes, um tanto quanto delicado. No primeiro estágio, a luz fere o filme virgem e cria uma imagem que ninguém ainda pode ver. Essa imagem, que ainda não é nada, é uma *imagem latente*. Uma imagem latente é e não é ainda, pode vir a ser ou não, depende. Ela está ali, pronta para aparecer, mas ainda é vulnerável. O fotógrafo, guiado apenas pelo seu fotômetro, atravessou essa noite eterna que existe dentro das câmeras com muito poucas referências concretas para se guiar. Só existe um meio de evitar as surpresas geradas pelo processo fotográfico: rigor, rigor e mais rigor.

Rigor na escolha do material que vai ser usado na filmagem. Rigor ria escolha das lentes e das câmeras; rigor na medição das luzes e das cores e, de novo, mais rigor nos movimentos de câmera e nas mudanças de foco. O laboratório também será testado, retestado e de novo retestado, junto e separado do filme, antes, durante e depois da filmagem. Rigor, rigor e mais rigor. Contra o imponderável, rigor. Contra a escuridão, rigor. Rigor nos ensaios e nas execuções. Checagem, rechecagem e mais rigor.

Todo esse culto ao rigor técnico que existe no cinema se deve, é claro, *à lentidão* da resposta da imagem do filme. Como não se vê logo o que se está fazendo, tomam-se todos os cuidados do mundo para não fazer besteira.

Nada disso garante uma vida tranqüila aos fotógrafos, nem nos faz acreditar que os outros fotógrafos exerçam tanto rigor quanto nossos professores diziam que era necessário para não nos perdermos. Mas sabemos que não há salvação fora do rigor. Ou somos rigorosos ou contamos com a sorte. Como ela não depende da nossa dedicação, e ele sim, convencemo-nos de que é melhor investir no rigor. Este versinho abaixo fui eu mesmo que fiz, com minhas pequenas mãos. Escrevi-o à guisa de oração. Para ver se eu me convencia a ser mais rigoroso do que o meu espírito me permitia.

Assim há de dar certo

Você enfrenta o problema de frente lê
todos os livros de história
escolhe os melhores sargentos
e vai à luta.

Mas não entrega a sorte a Deus. Ainda.
Você adapta sua tática à estratégia, vai pelas
circunstâncias,
nunca pelos livros.

Não dorme sem saber
O que vai fazer amanhã
e só dorme depois de pronto
para amanhã
de manhã.

Enfim, você trabalha antes
de trabalhar
trabalha quando está trabalhando
e trabalha depois de trabalhar.

Só então você entrega a Deus
para que ele possa trabalhar com você
por você
para você.

Essa necessidade do rigor tem seu lado negativo. É o pânico. Por não saber direito o que estão fazendo, muitos fotógrafos se escondem

atrás do rigor e congelam. Mal conseguem filmar, tal o nível de exigência com eles mesmos, com tudo que está à volta. Isso faz algumas filmagens beirarem a paralisia.

É verdade, esse problema existe, e, conseqüentemente, existe também uma lentidão nas filmagens de cinema se comparadas com as tomadas de cena para a televisão. Mas esse é um problema secundário, e não devemos obscurecer a necessidade do rigor em tudo que fazemos. O rigor é o seguro de vida do fotógrafo, não a vida em si. Ela, a vida, continuará a ser cheia de riscos e a exigir uma audácia indispensável para fazermos boas e novas imagens.

A presença constante do rigor pode atrapalhar, mas é preciso saber que, em cinema, sem ela, aproxima-se a catástrofe. Talvez não hoje, talvez não amanhã, mas algum dia, com certeza. O rigor é necessário para não cometermos erros desnecessários.

Além do cuidado com o material de filmagem, existe um outro cuidado indispensável que o fotógrafo deve ter, que é aquele com a luz. A iluminação envolve um saber fazer rigoroso, que depende da capacidade de prever a resposta da luz sobre um filme *antes* de ver o resultado na tela. Aqui, o olho e a câmera não vêem a mesma coisa. Só um fotógrafo experiente é capaz de confiar no seu fotômetro e, ao mesmo tempo, deixar-se guiar pelo instinto. Tem que viver em dois mundos paralelos sem se confundir: no país do rigor e naquele da arte, naquele em que os olhos vêem e naquele em que se acredita sem ver, onde se é obrigado a medir tudo e onde se julga pelo coração. Medir antes de pular e pular sem medir. O fotógrafo de cinema tem que saber fazer, e não se admitem erros. Esse rigor, que é necessário quando se faz uma imagem cinematográfica, é a exigência mínima que um produtor faz ao fotógrafo. Em geral, os produtores não pedem mais que imagens bem expostas e no foco, mas para chegar a esse saber fazer, os fotógrafos passam por uma longa e repetitiva aprendizagem, na qual, para adquirir o rigor que é uma segunda natureza, faz-se de tudo, desde escrever livros que os incentivem a isso até repetir exercícios em que os novatos beiram o treinamento militar dos

recrutas, montando e desmontando fuzis às cegas (no caso não são fuzis, mas chassis). Só assim o rigor passa a ser uma coisa natural e não um esforço.

Além disso, ninguém desembarca direto na direção de fotografia, sem estudar as razões científicas das coisas técnicas. Essa é, com certeza, a mais complexa das ocupações ligadas à imagem. Sem saber um pouco de química, não se entende nada de laboratório; sem ótica, as lentes e os filtros são charadas insuperáveis. Muito estudo e muita prática. Acontece que, junto com os estudos científicos, as escolas de cinema incluem as humanidades. Então, além da química e da física, estuda-se também história da arte e do teatro. Por isso não existe diretor de fotografia *naïf*. É daí que vem o brinde da qualidade artística que a imagem cinematográfica recebe dos seus técnicos. Quem se dedica a estudar tanto, a se preparar tanto, fica com exigências maiores, técnicas e artísticas. Com o rigor vem a excelência. Por isso, as imagens dos diretores de fotografia, geradas dentro do escuro das câmeras de cinema, são melhores do que aquelas dos iluminadores de TV, onde tudo está exposto à apreciação pública desde o momento em que se abre a câmera pela primeira vez. Em TV, como tudo se vê, e todo mundo vê tudo na mesma hora, é impossível errar qualquer coisa, e como ninguém erra nada, ninguém se preocupa em não errar e fazer melhor.

Mas, afinal de contas, de que rigor estamos falando? Falar de rigor abstratamente equivale ao diretor de cinema que pede mais emoção ao seu ator sem dizer de que emoção está falando. É claro que ele recebe como resposta um mal-educado "Qual emoção? Ódio? Amor? Tédio? E, sobretudo, de onde vou tirar tal emoção, excluindo, é claro, a última, que com você é até bem fácil experimentar?".

Sim, porque falar de rigor sem dizer onde exercê-lo é não dizer nada. Qual rigor? Rigor nas medições da luz com o fotômetro? Sim, mais ou menos, porque, se o fotógrafo ficar medindo e remedindo a sua luz antes de filmar, não se filma nunca. O rigor que se pede nas medições de luz acontece nos testes que *precedem* a filmagem. Testa-se *um* fotômetro pessoal para medir a luz de *um* filme que será revelado

num laboratório específico *antes* de se começar a filmar, e não se discute mais com o fotômetro. Se deu 2.8, coloca-se 2.8; se deu 11, coloca-se 11; e se deu E (Error), coloca-se mais luz. Ponto. Ou será que estamos falando do rigor necessário aos testes das lentes e das câmeras? Sim, também se é rigoroso aqui, mas *antes* da filmagem. Testa-se tudo com o maior cuidado e a maior dedicação. Testa-se tudo e não se releva nada. O que está bom, vai para a filmagem; o que está ruim, o que está mais ou menos ou o que está "talvez", devolve-se. E ponto. Talvez estejamos, então, falando de exigir rigor, na hora da filmagem, para os movimentos de câmera e de grua. Sim, claro! Senão veremos na tela aqueles movimentos de câmera, de grua ou de carrinho que só servem para mostrar que tinha grua, carrinho e *steadicam* na produção. Sim, são esses os rigores ou os tipos de rigor que se exercem em cinema, e não os rigores da cerimônia do chá, que ficam para depois de terminada a filmagem.

A outra razão da necessidade do rigor quando se trabalha em filme é a alta definição da imagem. Se a luz não for delicada, a atriz não será tão bela, se o cenário usado era vagabundo, assim também ele será na projeção, qualquer flutuação de foco se traduzirá em gritos e reclamações na platéia. O "Fiiuuu, fiiuu! Olha o foco! Olha o foco!" é uma das manifestações mais antigas dos direitos do consumidor.

Essas duas características da imagem cinematográfica, a alta definição da fotografia aliada à lentidão da resposta da imagem, fazem com que os fotógrafos de cinema sejam melhores e mais cuidadosos do que aqueles da TV. Já na televisão, devido à sua imediata velocidade de resposta da imagem, a luz é feita assim...

Quando acabei de iluminar uma cena do *Primo Basílio, fui* até o monitor do *set* para ver como ficara a imagem. Notei um erro e já ia corrigir quando alguém me alertou: "Esse monitor não está com nada, só lá na *suite você* pode ver como está de verdade". Saí do *set,* emburaquei pelos corredores e cheguei *à suite.* Também não estava nada bom. Eram uns quatro monitores, um colado no outro, cada um

com uma imagem diferente. Nenhuma estava boa. Não era nem uma questão de detalhe, como seria o caso se houvesse uma cor ligeira-mente diferente cia outra ou apenas uma sombrinha dupla num canto do quadro que só seria vista por outro fotógrafo mais crítico. Não. Era um erro definitivo. Não me lembro bem qual, mas era alguma coisa muuuito importante, e de fácil correção.

—Bom, está quase pronto. Vou ali, consertar isso e aquilo e gravamos.

—Não, Edgar, não precisa, está tudo ótimo.

Sentindo que a cena iria ser gravada assim mesmo se eu não me apressasse, saí correndo pelo corredor, gritando:

—É rápido, é rápido, espera só um pouco.

Despenquei pelas escadas, e, quando entrei no *set,* já estava todo mundo com o maior ar de contente, e um assistente anunciava:

—O.k., feito! Vamos para a próxima. Cena três mil quatrocentos e cinqüenta e oito, capítulo novecentos e dois: Basílio taca o basilinho na prima.

Já tinham gravado!

—Mas... mas... mas...

—Mas, mas, mas nada, cara! Estava ótimo! Vamos lá, cena 3458, capítulo 902.

É isso que eu chamo de uma certa complacência com a primeira imagem. Se deu para ver quem é quem e se está em foco, grava-se. E estão certos. Exigir mais seria um erro. Não se fazem imagens melhores do que as que se usam. E a televisão não precisa de imagens melhores do que as que faz, por enquanto. Como descrevi acima, as imagens de cinema são melhores porque a imagem do filme fotográfico é melhor. Não artisticamente, mas tecnicamente. Tem mais definição e, portanto, necessita de maiores cuidados. Quando a alta definição da imagem chegar à eletrônica, e é para já, com o HDTV, o rigor do cinema terá que transbordar para o vídeo. Isso é um fator econômico, e, por isso, determinante. Vou provar essa tese com o argumento técnico mais simples e irrespondível, que é o *foco.*

Como se faz o foco em cinema? De uma maneira rigorosa. A razão é a diferença de tamanho entre as duas imagens. A imagem de cinema é muito maior que aquela da TV. Tanto na tela de projeção quanto na janela da câmera. É aí, dentro da câmera, que se necessita de um foco apurado. No cinema, a imagem dentro da câmera tem o tamanho de um *slide* de fotografia. Em TV, a imagem é uma pequena parte desse *slide*. Um quadradinho do tamanho do antigo Super-8. É como se você recortasse, para aproveitar, um décimo do *slide* da imagem de cinema e projetasse só esse pedacinho numa telinha. Por propriedades óticas (profundidade de campo), focar um décimo de uma imagem é muito mais fácil do que focar o todo. Além de ser mais fácil focar uma imagem pequena, nós aceitamos (e aceitar é o primeiro passo para ser complacente) com mais facilidade uma imagem pequena fora de foco do que uma tela inteira em *cinemascope* completa-mente fora de *foco*. Na TV, o olho não é capaz de *ver* que está fora de foco. Se você chegasse mais perto, veria que está fora de foco, mas, ao mesmo tempo, como a imagem é muito pequena, você começaria a ver os pontos que formam a imagem e não a imagem em si. Não é uma questão de foco ou não, e sim de maior ou menor definição da imagem, da capacidade de mostrar mais ou menos detalhes. É o que acontece quando você se aproxima de uma televisão. Em vez de ver melhor a imagem, você começa a ver os pontos coloridos que formam a imagem e mal entende o que vê.

Então, para focar a grande imagem do cinema necessita-se de mais rigor do que para focar a pequena imagem de TV. Não se aceita, em filme, que uma imagem entre e saia de foco durante uma cena. Isso se chama *flutuar*. Diz-se que o foco flutuou. Para não flutuar, é necessário que a imagem esteja em foco o tempo todo e não fique variando a cada dois passos da atriz, quando ela vem na direção da câmera. Para o foco ser perfeito, existe uma pessoa encarregada só disso, focar. Já em TV essas flutuações acontecem o tempo todo, e o *cameraman* que se vire sozinho. E se viram muito bem. São exímios foquistas esses operadores de câmera de TV, focam e enquadram sozinhos sem ajuda de nenhum

assistente. Observe um câmera de TV trabalhando. Ele se abraça à câmera e faz tudo sozinho. Enquadra, faz *o zoom e* foca! E faz as três coisas muito bem. Quer dizer, muito bem para a TV. Se você prestar muita atenção, verá que a imagem nunca está realmente em foco, mas está sempre entrando e saindo de foco. Muito pouco, porque os câmeras são muito bons nisso. Estão focando no olho, e de "ouvido", como um músico que toca "no sentimento", conseguem que a imagem *pareça* em foco. Mas se essa fosse a imagem de um filme, numa tela de cinema, enorme, ouviríamos o inevitável grito de "foco, foco!".

Não, em cinema não se foca assim, não se aceitam essas variações que tiram a atenção do espectador. A solução é rigor. Rigor não porque uma aristocracia do cinema se dedica à procura do belo e do rigor estético; rigor porque não tem outro jeito, ou ele ou nada. E o foco é o lugar em que o rigor se manifesta mais concretamente. Ao centímetro. Para o foco não flutuar é preciso que a imagem esteja em foco todo o tempo. Esteja o ator parado ou em movimento, aproximando-se ou afastando-se da câmera, esteja a câmera com uma lente grande-angular ou uma teleobjetiva, fixa ou em movimento. Tudo em foco, sempre. E mais, se os personagens se cruzarem e o foco tiver que saltar de um para o outro, isso tem que acontecer ao milésimo, sem que se perceba nada. Sincronizado. É evidente que essa tarefa não pode ser cumprida pelo câmera. Ele está ocupado com outras coisas. Além disso, para manter algo em foco são necessárias medições e aferições. Então, alguém vai ter que ser rigoroso e se ocupar do foco. É o primeiro assistente. O foquista.

Isso tudo já foi descrito mais longamente no capítulo que trata do trabalho do assistente de câmera, e aqui só interessa falar do foquista na medida em que seu trabalho demonstra a diferença entre a tomada de imagens para filme e para TV. Esse exemplo extremo pode ser usado como base de comparação para todas as áreas técnicas do filme em face da televisão. Tudo em vídeo conspira para que todos tenham uma certa complacência com a primeira imagem que lhes bate na telinha. Em filme, tudo nos leva a ter o rigor necessário diante das tarefas

perigosas. Ninguém sai para o breu da noite sem cuidados. Sem conseguir ver na escuridão da noite, estamos inseguros. O maior de todos os investimentos humanos é lutar contra a escuridão. Iluminamos o mundo para nos livrar das trevas. Em filme, ao contrário, é nela que se gera. É dentro da câmara escura, às cegas, que fazemos nossas imagens. Então, é preciso todo o cuidado.

A outra razão que leva a um rigor maior com as imagens de cinema em comparação com as da TV é a diferença entre o uso das duas. Uma, a de cinema, será vista dia após dia, devido à sua repetida exibição, por um público cada vez mais exigente. A de televisão, não. Irá ao ar uma única vez e nunca mais. É a diferença entre o perene e o perecível.

O perene e o perecível

> [...] por que o cinema tem tanto cartaz? É só porque é grande? Essa, afinal, é a principal diferença que ele tem em relação à TV. Mas, então, isso quer dizer que sou um deslumbrado, que gosto de uma coisa só porque ela é maior que a outra? [37]

Talvez não, talvez seja porque uma dure e a outra não. Ou talvez seja porque cinema e televisão são tão diferentes quanto um grito dado pela janela e uma frase guardada numa gaveta. Ou será que a diferença é a mesma que existe entre um discurso feito numa praça pública para cem mil pessoas e um poema publicado numa pequena edição do autor? Qual é maior e qual menor ou melhor, qual fica e qual desaparece? Independentemente da importância do discurso e do conteúdo do poema, é evidente que este, se for bom, pode ficar; aquele com certeza já desapareceu, seja bom ou ruim. Um é, talvez, perene; o outro, com certeza, perecível.

---

[37] Domingos de Oliveira, em entrevista ao *Jornal do Brasil,* 14/12/1997.

Imagine que esse discurso fosse genial. Por exemplo, o discurso que Trótski fez para sublevar os soldados da Fortaleza de Pedro e Paulo. Ele estava consciente da importância do momento, consciente da força das suas palavras e, sobretudo, do trabalho que deu juntar essas palavras, essa gente e essa hora. No meio do discurso, ele notou que não tinha nenhuma câmera, nenhum gravador, nada que pudesse preservar suas palavras e sua oratória para a história. A idéia de que seu discurso se perderia para sempre lhe passou como um *flash* pela cabeça: "Azar, pouco importa se vai ficar para a história ou não, vai assim mesmo".38 Ficou para a história. Não as palavras, mas o que se seguiu a elas. As palavras se perderam para sempre.

Agora veja ali, sentado no Irmãos Unidos, o Fernando Pessoa, sozinho, com um punhado de poemas geniais enfiados no bolso. Podemos lê-los até hoje, graças ao *Orpheu,* uma pequena e perene publicação.

Gritos pela janela: é assim a TV. E assim são as pessoas que trabalham lá dentro. Gritam pela janela para quem estiver, por acaso, passando embaixo para ouvir. Quem ouviu, ouviu, quem estava na outra esquina naquela hora, nunca mais. Quando se trabalha assim, com o perecível, é melhor, para ter mais chances de ser ouvido, gritar todo dia a mesma coisa, à mesma hora, para ver se alguém presta atenção. Essa frase deve ser simples e repetitiva, fácil de entender e de escrever.

Já o Fernando Pessoa terá tido todo o cuidado de escrever a frase definitiva. Nenhuma vírgula poderá faltar, nada pode estar fora do lugar ou mal rimar. Ele quer ser perene. Terá de ser perfeito. Pela perfeição, acabará tendo, durante os séculos em que será lido e relido, tantos leitores quanto a perecível novela da TV teve num único dia. Uma, em segundos; o outro, em séculos.

---

[38] Quem diz que Trótski não gostava de fazer nada que não tivesse um registro histórico é Isaac Deutscher, no *Profeta armado*, e é uma pena que ninguém tenha gravado os discursos daquele dia, sobretudo as conversas daquela noite de vitória, quando Trótski e Lênin dormiram no chão num mesmo quarto do Instituto Smolny. Tentaram fazer uma peça com essa história *(Trotsky in Exile,* 1972, de Peter Weiss), mas não deu em nada. Weiss não conseguiu recriar o que os dois conversaram naquela noite. Perdeu-se para sempre.

No cinema, além daquele rigor derivado das exigências técnicas, existe esse outro, necessário para fazer um produto perene. O filme vai ficar ali exposto à visitação pública para sempre, à disposição de quem quiser ver. Não é como um trem ou um programa de televisão. Quem chega atrasado na estação só vê o último vagão fazer a última curva da estrada. E nunca mais. Ninguém poderá pegar esse mesmo trem de novo. Poderá talvez pegar outro, com outros passageiros e outras histórias. Aquele, que poderia estar levando a mulher da sua vida, partiu hoje e não volta nunca mais. Ao contrário do trem da televisão, o do cinema parte todo dia, à mesma hora, do mesmo local. Igual. Ou ao menos a cada duas horas. A viagem é calma e intensa. Você fica em frente a uma enorme e rigorosa janela. Por ela tudo se vê. Você pode admirar as grandes paisagens panorâmicas ou os menores detalhes da paisagem humana. Pode, se gostar muito da viagem, voltar e fazê-la de novo, com ou sem a sua amada. É para essa gente que trabalha o diretor de cinema. Para as pessoas que poderão ver as rimas, as vírgulas e os pontos no lugar certo. Trabalhando as-sim, com um sentimento de estar fazendo algo perene, executamos esse trabalho. E esse sentimento contamina tanto quem faz quanto quem vê, são todos exigentes e rigorosos. Esse rigor transborda para quem escreve as histórias e para quem filma o que foi escrito, e causa mal-estar aos que trabalham com o perecível.

Trabalham com o perecível os diretores da televisão. Embora saibam que têm no bolso um público cativo e embora dominem o perecível, invejam o perene. Uma inveja repleta de empáfia e ressentimentos. Sem consciência das diferenças, culpam os jornalistas por desrespeitarem o seu trabalho descartável. Sem o reconhecimento dos críticos e dos intelectuais, vingam-se adorando somente o perene estrangeiro: "Cinema, sim, mas só o am*é*ricano". Os diretores de cinema, por sua vez, agravam a situação ao tratar o pessoal da TV como Sócrates, o filósofo (não o doutor), tratou quem o acusava de ser famoso apenas por ser ateniense: "Você, mesmo que fosse ateniense, nunca seria nada".

Em suma, vivemos todos querendo ficar. A discussão filosófica paralela pode ser muito interessante. Mas, para quem faz imagens, o perene se traduz em querer fazer filmes. De longa metragem. Pode não ser suficiente minha análise. Pode existir uma razão que me escapa. Ser vã e fútil a minha argumentação. Pode nem ser perene a paixão. Mas quem faz cinema e televisão sabe que o máximo é o longa-metragem. É o que fica, e não é preciso dizer quem será rigoroso e quem será complacente.

Menas, menas

Stepan Nercessian fazia o papel de um delegado na novela *Mico preto* (1990). Tinha, como delegado assistente, um figurante sem fala, um cara grandão chamado Contra-Filé. Um belo dia, resolveram promover o rapaz a figurante *com* fala. Na cena da prisão do bandido, o delegado assistente teria sua grande chance, seria sua a voz de prisão. Chegada a hora, Contra-Filé, já com as câmeras gravando, empolgou-se com a cena e começou a dar seu texto aos berros. Stepan levantou uma mãozinha à altura da cintura, como um guarda de trânsito que faz a gente parar numa batida, e falou muito naturalmente, como se fosse parte do texto: "Menas, Contra-Filé, menas".

Quando é menos? Quando se pode fazer por menos? Em televisão, em geral, aceita-se o "menas" porque as exigências são menores, porque existe aquela certa complacência com a primeira imagem e, sobretudo, porque não dá tempo de fazer mais nem melhor.

Embora exista uma falta de pressão para se fazer mais na televisão, isso não chega a tornar a profissão de iluminador de TV mais fácil do que a de diretor de fotografia, porque a falta de tempo vai exigir mais do iluminador de TV. Em televisão, ou se acerta de primeira ou se fracassa. Não há tempo para fazer correções, e, devido àquela certa complacência com a primeira imagem, irá tudo pelos ares assim mesmo. Então é preciso que o iluminador de TV faça boas

imagens *antes* de abrir a câmera. Isso leva à necessidade de o iluminador de TV ser tão bom quanto o diretor de fotografia de cinema. Os dois, no fim, precisam mostrar a mesma capacidade de ter boas idéias *antes* de iluminar. Um porque não tem tempo para corrigir; o outro porque não pode corrigir o que não vê.

A partir do momento em que se trabalha no perecível da televisão, é preciso saber como se faz para fazer a sua luz.

A luz da TV

Você entra num alfaiate e faz um terno sob medida,
ou vai numa *boutique e* compra um *prêt-à-porter*.
Entra num restaurante e pede *à la carte,*
ou vai num PF e come o que tem.
Assim é também,
no cinema e na TV.

A razão são as câmeras. As três câmeras. Na televisão, com duas ou três câmeras gravando ao mesmo tempo, com os *cameramen* habitua-dos a zoomar durante os *takes* sem ter um quadro rígido que lhes permita colocar os refletores logo ali, fora do quadro, com um cenário de três paredes, e, sobretudo, com os ensaios sem as câmeras, é impossível iluminar.

Ora, mas ilumina-se! Não, não se ilumina. Faz-se o que é possível fazer nessas condições. Os iluminadores de TV desenvolveram técnicas mistas de iluminação de teatro e de cinema que permitem fazer imagens razoáveis em situações muito desfavoráveis. Fazer como eles fazem, uma luz única, que seja aceitável para três câmeras ao mesmo tempo, está muito longe da condição ideal para se iluminar uma cena. Com três câmeras gravando o tempo todo subvertemos tudo que tinha sido proposto até aqui. Os iluminadores de TV são obrigados a fazer uma luz sem saber qual o quadro exato que fará a

câmera, sem poder decidir, depois de enquadrar, de onde virá o ataque e a compensação, sem ter uma única posição de câmera por onde começar, e sem saber em que direção quem olhará para onde. Nessas condições, em princípio, seria impossível iluminar. Só seria possível *clarear,* e é exatamente isso que foi feito durante anos na televisão. Clareavam uma área, soltavam os atores ali dentro, e salve-se quem puder. Quer dizer, quem era muito jovem, tivesse a pele muito bonita e os olhos muito claros, salvava-se. O resto? Bem, o resto ficava para titia, ou para mãe, ou para avó.

Corno é necessário gravar milhares de palavras todos os dias, usam essa técnica das três câmeras gravando "pedaços" de um texto, como se fosse uma peça teatral. Aí a luz sofre. Com três câmeras abertas o tempo todo, os iluminadores de TV fazem uma luz média que serve para todas as câmeras ao mesmo tempo. Assim, sempre teremos boas imagens para uma ou duas câmeras e uma imagem contraditória para a terceira. É inevitável. O que era o ataque para a câmera 1 passa a ser contraluz para a 2, e assim em diante. É uma luz malabarista que se segura onde pode e volta e meia despenca no chão.

Dessas condições de gravação decorre uma imagem. Para essa não ser completamente chapada, sem nenhum relevo, foi necessário inventar uma técnica específica. A que usei em minisséries como O *primo Basílio* foi a seguinte.

Os cenários de televisão, em geral, só têm três paredes, como num teatro, e as três câmeras ficam na mesma posição em que fica o público num teatro, de frente para a cena. Como no teatro, há um certo acordo entre atores e público. O acordo estipula que nem as câmeras passem para trás do palco, nem os atores fiquem de costas para o público. A quarta parede da TV são as câmeras. Se a quarta parede são as câmeras, é possível determinar uma direção de ataque para a luz. O ataque virá das paredes do cenário à direita e à esquerda das câmeras. A parede do fundo vai ser equipada com uma bateria de refletores que assegurará a contraluz para todos os atores, em qualquer posição que eles estejam. Pela frente, virá uma compensação geral.

Essa compensação será uma grande difusão que ficará por cima das câmeras e assegurará uma compensação coletiva. Como os atores se aproximam e se afastam das câmeras, será necessário que essa compensação seja variável e não ilumine em excesso os atores que estiverem muito próximos de uma determinada câmera. Essa compensação irá, então, em resistência (em *dimmer), e* necessitará de um operador com um monitor na sua frente. Esse subir e baixar de luzes durante a cena é delicado, complicado, e envolve tantas variantes (como as mudanças de temperatura de cor da compensação), que não é muito prático. Em suma, é viável em minisséries e impossível em novelas e outras situações diárias e repetitivas da TV.

É um meio-termo entre a roupa feita da rua da Alfândega e o corte de alfaiate. Coisa de *boutique* da moda, passageira.

A outra opção de luz para a TV é uma coisa da qual eu nunca tinha ouvido falar antes de trabalhar na televisão. Chama-se *iluminação de quatro pontos.*

Conversando com o pessoal que faz a formação dos iluminadores de TV, contei sobre a técnica de iluminação que descrevi acima e eles me propuseram algo ainda mais *prêt-à-porter.* De cada canto do cenário parte uma luz igual à do lado oposto. Essa é a razão do nome *quatro pontos.* Como o cenário tem quatro cantos, que são os ângulos de convergência superiores de um cubo, esses serão os quatro pontos de onde virá a luz. Desse jeito os atores se encontram no meio de um tal fogo cruzado que ninguém escapa. Entrou no cenário, é atingido por alguma luz. É um tiroteio tão impiedoso quanto impreciso, e os atores se saem bem ou mal dependendo da sorte. Ninguém cobra muito se tal ou qual atriz ficou com olheiras, ou se a luz não tem consistência dramática. Ao mesmo tempo, não permitem que ninguém fique no escuro, e se alguém ficou com os olhos no breu eles são iluminados rapidamente com um pequeno refletor. É aquela história do "Ô Coisa, queima mais o Tarcísio ali". *Paf !* Queima-se o Tarcísio.

Volta e meia vem a conversa sobre o que deve ser feito para melhorar a iluminação das novelas. Nada. Gravando com três câmeras

trinta cenas por dia, está muito bom assim. Para mudar, é preciso tempo. Tempo para mudar as idéias e mais tempo para gravar. Todo mundo que entende do assunto sabe disso. Basta ter trabalhado em cinema e em televisão para sentir onde está o problema. Os filmes feitos em série são absolutamente iguais a qualquer imagem de TV. Os detetives de seriado entram sempre na mesma delegacia, que tem sempre a mesma luz, esteja ele interrogando o psicopata assassino ou a irmãzinha da vítima. Existem diferenças. Ninguém vai pedir a um diretor de fotografia para fazer urna luz de quatro pontos. Nem ninguém vai contratar um iluminador de TV para fazer uma minissérie, na qual se tenta gravar com menos câmeras e mais paredes. Cacilda Becker, que não era marxista nem nada, já gostava de falar de arte só depois de acertado o salário. Assim também deve ser vista a diferença entre as luzes dos bons filmes de cinema e a luz da TV comercial: quanto tempo e quanto dinheiro tens para fazer teu produto? É pouquinho? Então, já se sabe como será iluminado. Há tempo? Quer dizer, há dinheiro? Então, haverá uma exigência artística compatível. Abrir mão da luz de quatro pontos é abrir mão dos horários de TV em favor de outros produtores que irão *fazer* esses programas, rápidos e baratos. Só que, fazer esses programas, com essa luz, é só uma questão de economia interna das televisões e tem muito pouco a ver com o assunto que nos interessa em um livro de fotografia.

Com isso acabou o "Quem faz o quê". Agora, faça você mesmo. Finalmente chegamos ao "Como fazer".

Livro III

Como fazer

Como fazer

Depois de criadas todas essas expectativas sobre corno *fazer,* sinto que não poderei preenchê-las, ou melhor, já devo ter feito o que era possível. *O como fazer* já está escrito e descrito em tudo que foi dito até aqui. Já deve ter havido mais repetição e redundância do que era de se esperar. Então, o paciente leitor há de me escusar por ser prolixo e repetitivo, sobretudo agora que vou começar mais uma longa introdução antes de entrar no *como fazer* propriamente dito. Paciência, mas o que se há de fazer? Talvez seja útil. Parece-me necessário.

Os japoneses, as baratas e um pensamento filosofal

Ontem, uma barata andou pilotada por uns japoneses. É a primeira miniaturização orgânica que se viu. A miniaturização e a utilização de máquinas orgânicas são dois problemas diferentes que só terão solução quando se encontrarem. O primeiro é a miniaturização. Todos os avanços da engenharia e da física foram feitos nessa direção. Só depois de resolvidos os problemas de miniaturização é que foram resolvidos problemas práticos. A miniaturização é a capacidade de manter a força diminuindo a embalagem.

O melhor exemplo é a Revolução Cultural. Em 1968, Mao Tsé-tung resolveu que a existência de mais chineses era suficiente para enfrentar os americanos. Era a teoria do tigre de papel: os americanos poderiam atacar a China com quantas bombas nucleares quisessem que sempre haveria mais chineses do que americanos para destruir o agressor. A ameaça de guerra de extermínio era um tigre de papel. Um tigre capaz de assustar só as crianças, mas sem dentes de verdade para ferir qualquer um. Essa mesma idéia se projetava em todas as atividades. Não era preciso tratores para construir uma represa; um milhão de chineses resolveriam o caso. Cada perna de um guindaste podia ser substituída por cem chineses. Assim foi, até que os chineses

resolveram lançar um satélite. Nesse caso, o número de chineses reunidos era incapaz de lançar o satélite tão longe quanto necessário. Era preciso usar a força daqueles chineses todos, mas concentrar tudo num espaço mais restrito. Era preciso miniaturizar. Na mesma época, os japoneses, ali ao lado, estavam se dedicando ao assunto. *O walkman* e o *laser* tiveram êxito onde multidões de chineses, com sacos de areia nas costas, fracassaram. Em vez de massas, miniaturas. A mesma força em menos espaço.

O problema continua sendo o mesmo. Sempre foi o mesmo. Já era o mesmo quando Sikorsky, o inventor do helicóptero, dedicou-se a sua invenção. Um apaixonado por Leonardo da Vinci, Sikorsky conseguiu, seguindo os desenhos do ídolo, fazer pequenos modelos de helicópteros, e eles voavam! Em 1910. Quando tentou fazer a coisa de verdade, foi obrigado a desistir, porque não havia motores peque-nos e possantes o suficiente para fazer uma máquina voar vertical-mente. Só em 1939 conseguiu resolver o problema. Era preciso miniaturizar. É esse o problema que aflige a todos. Sikorsky queria voar. Mao, dominar. Os japoneses, vender, e nós queremos ter uma câmera HDTV prática e portátil. Todas as soluções passaram por miniaturizações, mas, de novo, foi o Criador quem melhor resolveu esse problema. Os sistemas orgânicos são menores e melhores que os mecânicos. Se é para ser menor, é melhor ser orgânico.

Para não dispersar, vamos usar só os sistemas óticos para raciocinar. Não falaremos mais nem dos japoneses nem dos maoístas. Aliás, não. Ainda é preciso falar dos japoneses e das baratas. Eu comecei esse assunto da miniaturização falando da barata eletrônica. Foi há muito tempo, e talvez seja bom relembrar. Em 1997, os japoneses fizeram uma barata controlada por rádio que virou atração mundial. Pegaram uma barata normal, colocaram um circuito eletrônico ligado às pernas dela e puderam, assim, comandar a barata a distância. Tudo da barata — cabeça, tronco e membros — era normal, quer dizer, era da barata mesmo, mas os impulsos elétricos que faziam as pernas mexer eram enviados de fora, por controle remoto. Assim, todos os

problemas mecânicos foram resolvidos com uma estrutura orgânica. A única coisa inorgânica era o receptor e os fios que ligavam a parte elétrica às pernas da barata. Mas essa parte era constrangedora. Enquanto a barata em si parecia normal em seus movimentos, nas suas costas ia uma enorme mochila (enorme para o tamanho da barata, bem entendido) com uns fios entrando por dentro do, digamos assim, cérebro da barata. Havia também três luzes na proa da barata. Era a parte comercial do inseto. Ali os cientistas podiam provar que a barata ia mesmo para onde eles queriam. Se fosse dado um comando para a barata virar à direita, acendia uma luzinha vermelha, indicando que o comando tinha sido dado naquela direção, e ela se virava para a direita. Se fosse a luz verde que acendesse, a barata virava à esquerda. Era como um pisca-pisca de carro. Antes de fazer a curva, a barata acendia o pisca-pisca e fazia a curva. Mas a pior parte era a câmera. Sim, porque além da mochila a barata levava uma câmera nas costas. Esse era o *marketing* da barata. Com uma câmera nas costas, ela poderia, segundo a matéria da televisão, entrar em lugares que os homens não poderiam nem pensar em visitar, como escombros de ter-remotos, usinas atômicas contaminadas, e salvar vidas! Não se falava nada sobre o uso militar da barata eletrônica, mas já podemos imaginar baratas armadas com pequenos raios *laser,* atacando não só as donas de casa como toda e qualquer população indefesa. O inventor das baratas controladas por rádio poderia, então, como um Santos Dumont deprimido, suicidar-se ao ver sua obra sendo usada para o mal. Tudo isso é possível, mas ainda não chegamos lá. Em verdade, ainda estamos reclamando do tamanho da tralha que a barata era obrigada a levar nas costas para fazer seu número. A câmera era o pior. Já atarefada com a mochila e as luzes, a barata ainda tinha que levar a tal micro-câmera. Isso quase comprometia a missão. A câmera era tão grande e tão pesada que desequilibrava, perigosamente, a barata. Mas há uma solução a ser considerada: ligar outros eletrodos nos olhos da barata e transmitir não as imagens de uma câmera, mas as imagens do próprio olho da barata. Parece possível.

Agora, sim. Livres das baratas e dos japoneses podemos entrar no assunto que nos interessa: os olhos da barata. (Tudo bem, barata não tem olho, mas isso não vem ao caso. Passemos...) Ou qualquer outro olho. Todos os olhos funcionam, como eu já disse antes, como uma câmera. Há uma lente, uma câmara escura e uma superfície sensível à luz. No caso do olho humano, a lente é o cristalino, a câmara escura é o globo ocular e a superfície sensível é a retina. A outra coisa comum a todos esses sistemas — baratas, homens e câmeras —, mas que não parece ser tão evidente, é que essa superfície sensível à luz gera eletricidade. Seja o olho da barata, o do Hubble, ou o nosso.

O olho humano tem mais a ver com uma câmera de televisão do que parece. Exatamente como dentro de uma câmera de televisão, a luz que bate na superfície sensível à luz se transforma em eletricidade e é transmitida ao público. Seja ele o público de casa ou o cérebro do dono do olho. A luz que bateu na retina vira eletricidade, passa pelo nervo ótico e só se transforma em imagem de novo quando é decodificada no cérebro. Na câmera de televisão, acontece a mesma coisa. Só depois de transformada em eletricidade a luz é enviada para a sua casa e aparece na tela como imagem. A diferença é — e você já deve ter adivinhado aonde quero chegar — a miniaturização. Enquanto as câmeras de televisão, por menores que sejam, são um trambolho para uma barata carregar nas costas, os seus olhos, os olhos da barata, não oferecem maiores problemas. E funcionam tão bem quanto a câmera. Na realidade, é uma redundância uma barata carregar uma câmera nas costas. Bastaria ligar os olhos da barata num transmissor UHF e mandar essas imagens para uma tela. Podia ser ainda melhor, se mandássemos essas imagens direto para o nosso cérebro, através de um outro microcircuito elétrico, e víssemos o que a barata viu. Assim, em vez de colocar uma câmera nas costas de uma barata, que manda-ria uma imagem para uma tela que passaria essa imagem para os nossos olhos, e destes, finalmente, para o nosso cérebro, poderíamos curto-circuitar tudo isso e ligar os olhos da barata direto no nosso

cérebro. O problema é, como sempre, de miniaturização. Não só a miniaturização de elementos elétricos e mecânicos, mas de captação e recepção de ínfimos impulsos elétricos. Ou seja, de sensibilidade. Imagine a intensidade da corrente elétrica que alimenta esses circuitos. Não precisa nem imaginar o circuito elétrico da barata, que parece coisa de física quântica. Tente imaginar o nosso. Quanto de eletricidade se forma na retina e é transmitida ao cérebro? É uma medida que se aproxima do peso da alma. Discutia-se em Bizâncio se o corpo, ao morrer, perdia peso ao perder a alma. Chegou-se à conclusão que sim e que não. Que sim porque a alma existia; e que não porque ela não tinha matéria. Pois é nessa grandeza que devemos ser capazes de raciocinar. Numa área em que o ser ou não ser não é uma questão existencial, mas de fé. E, portanto, elas existem, a alma tal-vez, essa corrente elétrica infinitesimal, com certeza. Medi-las é interessante; usá-las será fundamental. Isso nos leva a um...

Pensamento filosofal

O que não existe na natureza
não pode ser inventado pelo homem.

O vôo, o rádio, a fusão e a fissão nuclear,
a virgem concepção, a TV e os olhos da barata existem e já
existiam antes de serem
não inventados, mas descobertos pelo homem.

Já a viagem no tempo,
a transposição dos vivos
e a ressurreição dos mortos,
se não foram ainda vivenciadas é
porque não existem,
e se não existem
não podem ser inventadas. Pelo
homem.

É claro que esse não é nenhum pensamento filosófico consistente, nem nenhuma proposta séria para pensar a ciência. É claro que tal proposta seria descartada por Popper como pseudociência e qualquer

aluno de Russell diria que "até crenças falsas podem levar a bons resultados". Mas também é claro que pensar assim pode ser bom para a foto-grafia e útil para qualquer fotógrafo. Para que serviria tudo isso? Para que serviria pensar em máquinas orgânicas e em miniaturização? Em natureza e em ciência? Ora, para podermos pensar em geral, para sabermos *como pensar*. Para pensarmos usando um novo instrumento para poder pensar, um *novum organum* que nos permitiria descobrir, sozinhos, *como fazer*. "Sem guru, nem mestre, nem patrão."

Assim liberados, podemos nos dedicar à fotografia, sabendo que o maior problema do saber fotográfico é o mistério. É o mistério que os outros fotógrafos fazem da fotografia. Esse mistério vem da separação que se faz da fotografia, do mundo. Fala-se de fotografia como se ela fosse um reino à parte, em que se veria uma coisa e se fotografa-ria outra. A fotografia não faria parte do dia-a-dia de todo mundo, só dos fotógrafos. Mas se pensarmos na fotografia apenas como mais uma das máquinas óticas, tudo fica mais viável. Se pensarmos que o que acontece com o olho acontece também com a câmera, metade dos problemas já estarão resolvidos. Essa metade é a forma com que encaramos os problemas. Não existiria mais o "problema", que em geral se resume na pergunta "Mas como é que ele fez isso?". O "isso" é sempre uma coisa tão prosaica quanto uma luz mais difusa, ou uma cor mais saturada, ou um movimento de câmera mais estranho. Nada disso foi dado a nenhum fotógrafo por algum bruxo ou pela sorte. E se não foi por meio de macumba que o fotógrafo-autor conseguiu esse resultado, basta ter um método para pensar — usando o sistema da *câmera igual ao olho,* por exemplo, ou melhor, intuindo que tudo que se vê com o olho acontece igual dentro da câmera — que chegaremos a uma solução. É a isso que chamamos, misteriosamente, *ter o olho educado*. Em fotografia, ter o olho educado apenas quer dizer que o fotógrafo experiente é capaz de prestar atenção nas pistas e nos efeitos de luz que vê na realidade e consegue entendê-los *antes* de enfiar o olho na câmera ou medir a luz com um fotômetro.

Antes de continuar, é necessário explicar melhor essa história de bruxos e macumba. Em 1980, George Bush enfrentou Ronald Reagan

na indicação para ser o candidato a presidente dos Estados Unidos pelo Partido Republicano. Reagan apresentava um plano econômico que propunha menos impostos para os ricos e mais emprego para os pobres. Pagando menos impostos, os ricos teriam mais dinheiro para investir, e criariam, assim, mais empregos para os pobres. Bush, dizendo que isso não era economia e sim superstição, chamou a proposta de Reagan de *voodoo economics*. Em fotografia seria *voodoo photography*. Macumba! Em vez de medir a luz com um fotômetro, jogaríamos búzios. Em vez de dizer como fazer, esconder. É assim que os leigos, e mesmo muito fotógrafo bom, falam de fotografia. Tem sempre um truque. Uma coisa meio secreta que não pode ser revelada. Macumba! Entende-se essa preocupação. Ela é a alma da fotografia, o breu. Como as coisas se passam no escuro, dentro de uma caixa-preta, há mistério. Macumba! Mas o mistério do escuro é a luz. A falta que ela me faz. O que de noite parecia um fenfém, de dia, talvez, se ela estivesse ao meu lado, não passasse de um uauá. A mesma curva perigosa, de noite, de dia descortina aquela paisagem deslumbrante que vejo quando vou para Nogueira. O mesmo vale que não se via de noite é a fonte de tranqüilidade da casa dela de dia. A diferença entre o medo e o saber é a luz. A luz que ela coloca sobre o primeiro me traz o segundo.

Acredito piamente que tudo que se pode fazer com a luz se resume a pensar nos seus componentes — direção, natureza e intensidade —, e assim resolver qualquer problema que possa se apresentar; entretanto, já que viemos até aqui prometendo ensinar como fazer, vamos tentar.

Para fazer isso é preciso saber de onde veio o conhecimento. Você há de se perguntar por que eu estou escrevendo isso tudo. Tentando ensinar tudo que sei? Há de existir uma razão. Seria por altruísmo? Por vaidade, desejo de reconhecimento? Fama? Por tudo isso? Sim e não. George Orwell listou as quatro razões que levam alguém a escrever. [1] São elas:

---

[1] "Why I Write", em *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. An Age Like This. 1920-1940* (Londres: Penguin Books, 1971).

Puro egoísmo: desejo de parecer inteligente, de aparecer, de ser lembrado depois da morte, para se vingar dos mais velhos que te esnobaram quando criança, etc., etc. É besteira dizer que esse não é um motivo, e um muito forte. Escritores partilham essa característica com cientistas, artistas, políticos, advogados, militares, homens de negócios, enfim, com a nata da humanidade. A maior parte dos seres humanos não é muito egoísta. Quando passam dos trinta, abandonam suas ambições pessoais — em muitos casos, na realidade, quase abandonam o sentimento de serem indivíduos por completo — e vivem em função dos outros, ou simplesmente são soterrados pela rotina do trabalho. Mas existe também uma minoria de gente com talento e vontade, determinada a viver sua vida até o fim, e escritores fazem parte dessa classe. Escritores sérios, devo dizer, são em geral mais vãos e egocêntricos do que jornalistas, embora menos interessados em dinheiro.

Prazer estético: capacidade de apreciar a beleza do mundo, ou, por outro lado, das palavras e seu uso. Sentir a força de uma palavra bem colocada, numa boa narrativa em prosa, ou o ritmo de uma história bem contada. Vontade de partilhar uma experiência importante e que não deve ser desperdiçada. A razão estética é bem fraca em muitos escritores, mas mesmo o militante ou o redator de livros didáticos tem umas frases e palavras preferidas que ele gosta de usar sem nenhuma razão prática; ou ele pode ter uma preferência por tal tipografia, ou por margens de uma certa grossura, etc. Acima do nível do manual de porcas e parafusos nenhum livro está livre de pretensões estéticas.

Senso histórico: vontade de ver as coisas como elas são, descobrir os fatos verdadeiros e guardá-los para a posteridade.

Interesse político: aqui a palavra "política" tem o sentido mais abrangente possível. Vontade de fazer o mundo mudar numa certa direção, fazer as pessoas mudarem de idéia sobre qual tipo de sociedade elas deveriam lutar para ter. De novo, nenhum livro está livre de uma tendência política. A idéia de que arte e política não devem se misturar, já é em si uma atitude política.

Impossível fugir dessas razões para o fato de se escrever qualquer coisa, mas, além dessas quatro, acho que existe mais uma:

Descobrir o que se pensa: aprender consigo mesmo. Criar um método. Criar um método (de iluminação) pessoal que ajude a enfrentar as situações concretas (da fotografia). Criar um método para resolver os problemas práticos é um brinde que se ganha ao escrever. O método que não existia antes de ser posto no papel torna-se concreto e passa a ser usado por quem o descreveu. Essa pessoa vai descobrir o que pensa e passará a usar, sistematicamente, o que descobriu. Só se sabe o que se pensa depois de escrever. As experiências práticas anteriores podem eventualmente ajudar o trabalho, mas o tempo faz esquecer essas experiências antigas, que se fundem com as novas e se diluem num bloco único de comportamento não muito preciso. Para escrever é necessário, primeiro, ter uma tese, e depois pesquisar para apoiar essa tese em fatos concretos. Não é aceitável errar factualmente. Não estamos mais na mesa do bar onde tudo pode ser dito e nada nunca é checado. Depois de escrita, a tese pode ser criticada e revista por todos, o que torna necessário aprofundar as idéias e precisar os fatos. "Temos mais cuidado com o que acreditamos que vai ser visto por muitos do que com o que fazemos para nós mesmos." Aí se aprende. São essas idéias, que foram "descobertas" ao ser escritas, que servem para a pessoa tomar conhecimento do seu próprio pensar. Ao escrever, não mudamos o pensamento, apenas tomamos conhecimento dele. Na realidade, não descobrimos o que pensamos. Descobrimos as frases e as palavras que valem por aqueles pensamentos. Quando as pessoas dizem "não tenho palavras", querem dizer, na realidade, que sabem o que pensam, só que, agora, naquele momento, não lembram mais. Tivessem escrito, lembrariam. Para sempre. Não se lembrariam apenas das idéias, mas também de todas as palavras e até do ritmo da frase e do lugar das vírgulas. Um fotógrafo, ao escrever, transcende o visual e descobre o que pensa sobre a fotografia. Relida mais tarde, essa formulação é reconhecida como uma idéia recorrente que serve de guia

para o seu trabalho. É um método. E a primeira pessoa que usufrui desse método é a que o está descobrindo ao escrever.

Ao escrever, descobri um método de iluminar. O que levei todas essas linhas para tentar formular já foi colocado com muito mais elegância por V. S. Naipaul, num ensaio autobiográfico: [2] "Fui me educando com cada livro que escrevi [...] Escrever é aprender". Hoje sou muito melhor fotógrafo do que era antes de escrever. A experiência que eu tinha, empírica, prática, me possibilitou escrever este livro e teorizar sobre a fotografia, mas só depois de transportar tudo para o papel comecei a poder utilizar essa experiência para alguma coisa concreta. O que eram idéias dispersas virou o método prático de iluminação que passo a descrever abaixo (para que eu possa, também, descobrir qual é). Então, ao método, pelo discurso.

Como fazer a câmera

O quadro

Sim, porque a primeira coisa a fazer é enquadrar. Sem quadro não se ilumina. Sem saber o que vai aparecer no quadro, não vale a pena iluminar nada. Correríamos o risco de iluminar o que não vai aparecer, ou de não iluminar o que vai. Então, antes de tratar da luz, vamos tratar da câmera.

A cadeira teórica de Genebra [3] *e aquela vaca*

Existe em Genebra, na frente do Museu de Arte e História, [4] uma cadeira que só pode ser vista de uma posição. De qualquer outra

---

[2] O ensaio é *Finding the Centre,* e eu, como Geraldinho Carneiro, que quando traduz Shakespeare sempre dá uma "melhoradinha" no texto do poeta, ajudaria o Naipaul dando uma formulação definitiva para a idéia do *"Book by book I eased myself into knouledge [...] To write is to learn".* Eu diria: escrevendo e aprendendo.

[3] O nome real da "cadeira teórica de Genebra" *é Projection MAH,* mas todo mundo a conhece por "A cadeira" *(La chaise);* pensei que fosse de concreto mas não é, é de madeira e tem 7 x 2,45 x 2 metros. Foi feita em 1997 por Daniel Berset.

[4] Musée D'Art et D'Histoire, 2, Rue Charles Galland, Parc de L'Observatoire, Genebra.

posição que você olhar, ela se transformará numa escultura abstrata. Deve mesmo haver gente que nunca entendeu que aquilo é uma cadeira, embora ela seja enorme, tenha uns dez metros de altura, seja feita de concreto e esteja no meio de uma praça, bem no meio do caminho das pessoas. Mas a "cadeira teórica de Genebra" só pode ser entendida de um ponto de vista: você tem que se colocar na "única posição correta de câmera" para entender que aquilo é uma cadeira. A "única posição correta de câmera" será explicada mais adiante, quando eu falarei "daquela vaca" que está citada aí em cima, no título do capítulo; já a "cadeira teórica de Genebra" funciona assim: o escultor elegeu uma posição para ver uma cadeira e a esculpiu vista dali. A partir desse "ponto de vista", escolheu um "ponto de fuga" imaginário no horizonte e projetou a cadeira na direção desse ponto; como naqueles desenhos de Leonardo da Vinci, em que você vê as casas e as ruas e o "ponto de fuga" que serve para organizar a perspectiva do quadro. Depois, ele cortou essa projeção a uns três metros do perfil, digamos assim, "cadeiral" (lembre-se de que o cadeirão tem uns dez metros de altura) e deu por terminada a sua obra. Aí, então, colocou o estranho monólito no meio da praça e deve ter ficado olhando a reação das pessoas. Você vem andando pela rua e vê uma coluna estranha bem no meio da praça e, de repente, a coluna se transforma, nitidamente, sem dúvida nenhuma, numa cadeira. Mal você dá uns passos e ela deixa de ser uma cadeira e volta ser uma forma abstrata. Você acabou de passar pela "única posição correta de câmera" para se filmar aquele assunto. Mais para lá ou mais para cá, estaria errado. Volte e veja a cadeira aparecer de novo. É aí que a câmera deveria ser colocada. Pode parecer complicado de explicar, mas é fácil de entender.

Digamos que a cadeira, em vez de ser uma cadeira, fosse uma letra "A". Esta letra "A", enorme, de concreto, colocada no meio de uma praça, só pode ser vista como uma letra "A" se você estiver de frente para ela. Se você estivesse em outro lugar, ela poderia ser entendida como um poste, que seria então um "I", ou mesmo como uma ladeira para a garotada fazer *skate*. Enquanto você estiver andando,

essa letra "A" tomará várias formas diferentes até o momento em que você passar por um certo ponto, em que será possível ver o "A". É assim que funciona a "cadeira teórica de Genebra".

Essa escultura de uma prosaica cadeira, que é uma forma muito conhecida, mas mesmo assim muito mais complexa do que uma letra, torna-se assim uma peça de arte conceitual e teórica sobre a necessidade da exatidão do olhar: ela será uma cadeira quando vista de um único e preciso ponto. Pode parecer uma idéia muito genial e original desse escultor contemporâneo, mas nem é nova nem o gênio foi só ele. Pode-se dar o crédito de ter inventado a "única posição correta de câmera" a Bernini, o arquiteto que desenhou a Praça de São Pedro no Vaticano no meio do século XVII; lá também pode-se ver que existe um único "lugar correto de se colocar a câmera". Para não dar margem a erro, Bernini colocou um enorme obelisco (roubado do Egito por Calígula) bem no lugar de onde se deve colocar a câmera. Não, não é um "xisinho" de fita crepe no chão, não, é um obelisco... inteiro. Não há como errar. Quando você for a Roma ver o Papa, terá que passar pela Praça de São Pedro, na frente da basílica do mesmo nome. Ao entrar na praça você verá uma confusão de colunas inacreditável. São quatro fileiras de colunas toscanas que sustentam os "braços da mãe igreja" que envolvem a praça (dizem que foi nisso que Bernini pensou ao desenhar a forma da praça... parece-me mais um útero, mas não sejamos heréticos, que sejam os braços da mãe igreja, pois). Conforme você vai se aproximando do centro da praça, as colunas vão se ordenando e ao chegar no obelisco elas se per-filam e a confusão dá lugar à leveza e à ordem: o que eram 284 colunas em forma de paliteiro, agora parecem 66 delicadas colunas sustentando todo o peso do abraço eclesiástico. É esta a "posição correta da câmera" que Bernini queria. *Click!*

Tudo que é fotografado tem a sua "posição correta de câmera". Então, com vocês, para explicar melhor isso tudo... aquela vaca.

A vaca

Só existe uma posição correta de câmera. Para cada cena, só existe uma posição de câmera que funciona. Qualquer outra posição, e

elas são muitas, estará errada. Digamos que você tenha, diante de si, uma moça, uma vaca e uma montanha. A posição correta de câmera é colocar a moça, a vaca e a montanha no mesmo quadro. Só assim você terá informado, na imagem, que a moça é uma camponesa, que está nos Alpes e que vai tirar leite da vaca. É evidente, mas não é tão fácil assim. Diretores e fotógrafos se deixam enganar pela realidade, esta velha e discreta companheira, que nem sempre está a fim de nos auxiliar na hora de escolher a boa posição de câmera. Muitas vezes, chegamos ao local da filmagem e a confusão é tão grande que a vaca, por exemplo, passa despercebida. Passa despercebida para você, fotógrafo desatento, que filmou a cena. Para o produtor, não. Ele verá o copião e perguntará: "Onde, com os diabos, vocês filmaram isso?! Eu pago a vocês milhõõões para fazer um filme sobre o chocolate da Suíça, e onde está a vaca?".

Ele tem razão, onde está aquela vaca?

Nunca será suficiente enquadrar só a moça e a montanha. Lembre-se sempre da vaca. Não é exagero. Quando enquadrar, pare, pense e responda: onde está aquela vaca? Se ela não estiver em quadro, está errado. Se estiver, está certo.

A vaca é o segundo ponto de interesse. Toda imagem tem que ter.

Um segundo ponto de interesse

Toda fotografia tem que ter um segundo centro de interesse, senão não é uma boa fotografia. Se não sentimos alguma intenção, alguma curiosidade escondida atrás de alguma coisa, faltou um segundo ponto de interesse. Quando somos capazes de olhar uma foto de uma só vez sem ser necessário olhar de novo para entender algo que parece estranho, ela será apenas um registro acidental de alguma coisa. Essas fotos sem segundo centro de interesse povoam os jornais do dia-a-dia e carregam, atrás de si, legendas perfeitamente dispensáveis. É

aquela vaca de novo; só que agora, sozinha. O poetas [5] gostava de contar a história da vaca que invadiu uma horta, arrebentando uma cerca, para comer umas alfaces, e, por esse crime, foi parar na primeira página do jornal local. Ao lado do texto, vinha um *close* da vaca com a legenda: "Na foto, a vaca".

O que é um segundo centro de interesse? O segundo centro de interesse de uma foto é algo além da primeira leitura. Existem vários possíveis. Cartier-Bresson usa a composição e um grafismo rigoroso que são típicos da pintura. Ele era pintor antes de ser fotógrafo. Nas suas fotos, depois de entendermos do que tratam, ainda sentimos um fascínio pela composição da imagem. É por causa da disposição dos elementos pelo quadro que continuamos a olhar uma foto de Cartier-Bresson. Nela, as pessoas nunca estão encavaladas ou se cobrindo. Cada personagem de uma foto de Cartier-Bresson tem seu lugar certo dentro do quadro. E como isso se dá, evidentemente, sem que os personagens tenham sido manipulados ou solicitados a se colocarem naquelas posições, sobrevém um segundo centro de interesse. Você se pergunta: como? Como ele consegue isso? A resposta de Cartier-Bresson é o *instante mágico.* O *instante mágico* é uma técnica que consiste em fotografar sempre com a câmera no olho, pronto para disparar quando os elementos estiverem no lugar. Esse é um exemplo do segundo centro de interesse em fotos *still. O* mesmo se dá com imagens em movimento. A publicidade usa, como segundo ponto de interesse, um *eterno movimento.* Nunca a imagem está parada. Ou o assunto. Movem-se a câmera e os atores. É uma técnica mista, pois cria um segundo centro de interesse pelo turbilhão de imagens que nos passam pela frente. A fotografia, a bela fotografia, às vezes exageradamente bela, é outro centro de interesse possível, quando se faz uma imagem para filmes de longa metragem. Cria-se um mundo novo, que, embora seja o mesmo que estamos acostumados a ver, é outro. As ruas por

---

[5] Paulinho "Poeta" Azeredo, *Leveza,* 1984.

que passamos e as pessoas que conhecemos ficam melhores e mais bonitas nos filmes. Nesse estranhamento reside o segundo centro de interesse. Pode-se conseguir isso com pontos de vista inusitados ou lentes que não são narrativas, quer dizer, que não correspondem ao olhar humano, como as grandes teleobjetivas ou as grandes-angulares. Também com a luz se pode criar um segundo centro de interesse, mas, em qualquer caso, também existe o risco do erro. Imagens estilizadas demais ou exageradamente fora do real "tendem a afastar o olho do centro de interesse emocional da cena". [6] O controle e a eficácia desses recursos voltam a ser uma questão artística; logo, fora da possibilidade de se criarem regras.

Como regra, fica apenas o fato de que uma imagem sem uma idéia será pobre, monótona e pouco eficaz. Como são essas imagens pobres? O "plano canela" é uma imagem pobre. Ele não é nem *close* nem plano geral. É um enquadramento canhestro que corta os atores, por acidente, em qualquer lugar. Na canela, no joelho, ou em qualquer lugar em que o ator, por acaso, pare no quadro sem nenhuma intenção evidente. Esses planos abundam, com o perdão da palavra, nos filmes de diretores "não-visuais". São os diretores que não têm a possibilidade de filmar muito, e por isso mesmo não têm o hábito de ver *com* a câmera. São os planos que se dedicam só a enquadrar os atores para ouvir o texto. Dizemos que esses filmes são radiofônicos. São os planos dos primórdios do cinema. São os planos que um bebê faz ao abrir os olhos pela primeira vez. Nessas condições, para ele, qualquer imagem é boa e interessante. No nosso caso é preciso pensar mais um pouco.

[6] Essa preocupação com o exagero da imagem é expressada pelo produtor do *Blade Runner,* Michael Deeley, quando ele fala da cena das venezianas, em que Cronenweth "homenageava tanto os filmes expressionistas quanto o *Conformista,* do Bertolucci [direção de fotografia de Vittorio Storaro]". Paul Sammon, *The Making of Blade Runner* (Londres: Orion Media, 1996).

Como marcar um movimento de câmera

Só pule depois de saber onde vai cair. Quem parte sem saber aonde quer chegar não chega a lugar nenhum. Ou, quando chega, não sabe aonde chegou, e, sobretudo, se já chegou. Assim devem ser feitos os movimentos de câmera, com início, meio e fim, e, sobretudo, com alguma intenção que não seja só usar uma grua ou um carrinho.

Quando a câmera é estática, é mais fácil enquadrar. A preocupação com quadro se limita a colocar os atores no lugar certo em relação ao cenário. É uma questão de grafismos que se aproxima das preocupações dos pintores e dos fotógrafos com composição, pontos áureos e outros dados, digamos, não-concretos e não passíveis de serem considerados certos ou errados; entretanto, quando a câmera se movimenta, o certo ou o errado salta aos olhos. Há que saber marcar e fazer os movimentos de câmera.

Assim como os movimentos de câmera mais simples como os *pans* e os *tilts* têm que ter uma lógica, ou seja, espera-se que eles saiam de um lugar interessante para chegar em um outro que também mereça ser visto, os verdadeiros movimentos de câmera, os carrinhos e as gruas também têm que ter início, meio e fim. Os piores de todos os movimentos de câmera são aqueles que vão de nada para lugar nenhum. Embora pareça um exagero, esses movimentos existem, e são muito comuns em televisão, onde o uso de carrinho ou da grua é destinado a dar valor à produção e não a resolver problemas de enquadramento. Nesses casos de uso indevido de movimentos de câmera, coloca-se um carrinho ou uma grua que vão, lentamente, descrevendo nada até chegar a lugar nenhum, que é de onde eles partiram. O uso correto de gruas e carrinhos é de uma simplicidade acachapante, e são dois: quando necessitamos acompanhar, usamos carrinho; quando precisamos ver além, usamos grua.

Consciente disso, colocamos a câmera para os movimentos. Aí existe um método. É único, e é o único que dá certo. Primeiro, escolhemos o quadro com que queremos iniciar o plano. Em seguida,

escolhemos o quadro com que queremos terminar o plano. Então, unimos os dois pontos com trilhos, e ponto. Filmamos. Nunca colocamos os trilhos sem saber onde irão os atores, nem onde irá acabar o movimento. Isso tudo pode parecer óbvio, mas óbvio mesmo é o número de vezes que ouvimos os diretores dizerem "Agora vamos fazer uma grua" como se fosse a "hora" de fazer uma grua ou a "vontade" de fazer uma grua. Como se a grua fosse se colocar por ela mesma, pelo simples trabalho que dá para colocá-la no lugar. Então, eles colocam a grua *antes e os* atores *depois*. Nunca dá certo. Para dar certo, é preciso fazer como se faz com a luz. Como sempre, primeiro os atores; de-pois tudo o mais. O tudo e o mais estão lá para isso.

Esse é o básico do básico, e já que estamos por aqui, nos funda-mentos, vamos à base da base de todo enquadramento, o nível zero: o eixo.

O eixo

Rudi Lagemann, o Foguinho, é um dos mais eficientes diretores de publicidade do momento. Isso quer dizer: filma muito, filma rápido, filma bem e nunca teve um filme recusado por cliente. Não ter filme recusado por cliente pressupõe duas coisas. Primeiro, filmar bem, ou, pelo menos, mais ou menos bem. Segundo, vender bem o que foi bem filmado e vender muito bem o que foi mais ou menos bem filmado. É isso que faz dele o diretor de publicidade mais eficaz do momento. Mas não foi sempre assim. Antes, ele foi o que os novos-cultos chamam de factótum. Primeiro, vamos aos novos-cultos; depois, ao factótum; então, ao Foguinho; e, finalmente, ao eixo.

O novo-culto é uma espécie de novo-rico, só que culturalmente. Este não é rico de berço e gosta de esfregar na cara de todo mundo o que adquiriu recentemente. Leva a mulher para comprar as roupas do *baby* em Miami e, no clube de golfe, fala alto do carro novo que acelera de zero a cem em dez segundos. Como o novo-rico, o novo-

culto gosta de se mostrar. Lê os dicionários para saber a origem das palavras ("Meu pai tinha um motorista que dizia que tinha as falangetas doídas de tanto dirigir") e também lê muita enciclopédia para puxar conversa ("Bertrand Russell diz que sempre se podia saber qual verbete da Britânica que Bernard Shaw estava lendo naquela semana"). O novo-culto chama o cara que é um quebra-galho de factótum; enfim, é a história da semelhança *"entre la culture et la confiture"* ("entre a cultura e a geléia"): *"Le moins on l'a, le plus on l'étale."* ("Quanto menos a gente tem, mais a gente espalha."). Se você me perguntasse como eu sei que os novos-cultos são assim, eu lhe diria, como diria o Machado de Assis, que era um dos nossos: "Eu sei, eu sou assim".

Igualmente diferentes

É verdade que novos-ricos e novos-cultos
têm muito em comum.
Por terem os dois tudo adquirido recentemente,
precisam exibir o que do berço não trouxeram.
São vulgares e exibidos. Exagerados e pavoneados.

Uma só coisa, porém, os diferencia: os filhos.
Os de um, tudo que foi duramente amealhado herdarão,
os do outro, do zero terão de recomeçar.
É injusto tanto estudar e nada poder deixar...
Ou, pelo menos, levar.

Bom, então o Foguinho era um factótum, fazia qualquer coisa em cinema. Fazia porque precisava. Por dinheiro. Sem dinheiro de família ou próprio, pegava o que lhe passava pela frente para sobreviver. Com isso, fez de tudo: foi ator, assistente de direção, diretor e produtor de novela (da Manchete, imagine só!), roteirista do Ruy Guerra e factótum do João Salles, quando este dirigia publicidade (foi aí que o Foguinho aprendeu a lidar com as agências de publicidade). Ah! E foi também continuísta do *Trem para as estrelas,* do Cacá Diegues. No afã de mostrar serviço, metia-se em tudo e dava mais

palpite do que era de se esperar de um continuísta. Essa é a outra particularidade do factótum: assim como o novo-rico tem necessidade de mostrar sua nova aquisição e o novo-culto, seu novo saber, o factótum precisa mostrar sua eficiência. É dela que depende a sua subsistência. De tanto nos encher o saco, quando tentava se mostrar indispensável, inventamos, para gozá-lo, que ele tinha em casa, es-condido debaixo da cama, um livro que se chamava *Todos los segredos de la continuidad contemporánea.* Todos esses segredos se resumem a uma coisa: o eixo.

"Eixo" é a palavra mágica do cinema. É o equivalente do "pique" para as crianças no pega-pega. Todo dia, em toda filmagem, acontece o número do eixo. É o seguinte. Depois de filmados alguns planos de uma seqüência, quando a câmera está sendo posicionada para fazer mais um plano, alguém grita: "Pulou eixo". Qualquer um tem direito de gritar. Então, pára-se tudo. Instala-se um pânico no *set e* começam as discussões infindáveis, seguidas de desenhos e diálogos esotéricos sobre o fato de o eixo ter ou não sido pulado. Essas discussões sempre acabam quando alguém convence os outros que sim, o eixo foi pulado; ou não. Para os não iniciados, o acontecimento dá a impressão de que as pessoas que estão discutindo são possuidores de um saber secreto que os faz donos da arte de filmar. Quem não entende do assunto se recolhe à sua insignificância e espera até a segunda sentença mágica ser proferida: "Não, não pulou o eixo". O ganhador do concurso, então, tem *o status* enormemente aumentado, e os demais saem humilhados, até o próximo grito de "pulou o eixo". Como em todas as coisas na vida, depois de desvendado o segredo, depois da iniciação em alguma seita secreta, depois de estudar ou pesquisar, abre-se aos iniciados o saber. O saber aqui é o seguinte.

Chama-se de *eixo* a linha que liga o nariz dos dois atores que estão dialogando.

Você há de notar que eu não falei em linha imaginária entre dois atores. Não falei em linha de olhares. Não falei em direção de deslocamento nem em posição de câmera. Tudo isso faz parte do

eixo, mas qualquer uma dessas informações, quando misturada à descrição básica, causa confusão. Pense no eixo como uma rede de vôlei amarrada entre os dois atores que estão dialogando em uma determinada cena. Os atores são os postes. Enquanto a câmera estiver no nosso campo, filmando a cena, vale tudo. Quando a câmera passar para o campo do adversário você já tem o direito de gritar "Pulou o eixo!!!". Agora que já está claro, vamos aos assuntos importantes.

A explicação: quando um ator olha para outro, fica determinada uma *direção de olhar*. Depois de filmados, os atores devem aparecer na tela olhando em direções opostas. Um vai estar olhando para a direita e o outro, para a esquerda. É isso que dá a impressão de que eles estão se olhando ao falar. Se você pular o eixo os dois passarão a olhar, por exemplo, para a esquerda, o que dará a impressão de que um está olhando para a nuca do outro. Ou seja, um estará falando para o outro de costas. Não se faz isso, não é educado na vida, nem faz sentido na tela. O exemplo mais usado nas escolas de cinema é o da cavalaria americana. Se você filma os índios atacando os indefesos colonos da esquerda para a direita, a cavalaria deve ser filmada também da esquerda para a direita; senão a cavalaria estará indo ao encontro dos índios e não os perseguindo, que é o que acontece em todo filme americano. O normal, em filme de bandido e mocinho, como todo mundo sabe, é sempre os índios atacarem primeiro os indefesos colo-nos e, depois, a cavalaria chegar. O certo é os índios fugirem e a cavalaria perseguir. Uns correndo atrás dos outros, todo mundo indo da esquerda para a direita. Mas nós, que não temos nem cavalaria nem índio andando a cavalo, nem mocinho nem indefesos colonos, preferimos as metáforas do futebol. Sim, porque também no futebol se respeita o eixo. Nesse caso, os atores principais são os gols. A tal linha imaginária vai ligar os dois gols, e as câmeras devem estar todas colocadas do mesmo lado dessa linha. Assim, quando o Flamengo atacar, a bola irá para a esquerda. Na vez do Fluminense, para a direi-ta. Se alguma câmera estiver do lado errado do eixo, o Flamengo vai

fazer gol contra, o que todo mundo sabe que não está certo. "Pulou o eixo! Pulou o eixo! Juiz ladrão, pulou o eixo!", gritaria então a galera enfurecida. Com toda a razão.

O eixo só existe depois de filmado o primeiro plano. Isso é evidente e decorrente da explicação acima. O eixo só passa a existir depois que foi filmada a primeira cena. Depois de se filmar um plano, os outros têm que ser coerentes com esse. Com isso, já podemos raciocinar segundo o sistema de eixos, e não acho que o assunto precise ser mais discutido. Como brinde, vou descrever o método de uma continuísta americana que me parece ser o mais prático que já encontrei para manter essa história de eixo sob controle. Kate Lewis, ao iniciar uma seqüência, escrevia nas costas de cada mão a inicial de cada ator. Se X estava à direita da câmera, ela escrevia X nas costas da mão direita. Então, Y estava à esquerda; e ia um Y nas costas da mão esquerda. Assim, a cada nova posição de câmera, bastava se colocar no lugar da câmera para ver se cada ator correspondia à inicial marcada nas costas da mão. Se acontecesse de ter que cruzar os pulsos para fazer corresponder o ator à inicial das costas da mão, o eixo tinha sido pulado. Experimente; é infalível.

Pronto, estamos enquadrados. Agora, faça a luz. É verdade que nem sempre é necessário esperar para ver exatamente qual é o quadro antes de iluminar uma cena. Vamos colocando as luzes durante o primeiro ensaio, enquanto o diretor decide a marcação dos atores. Cada vez que ele resolve onde irá um ator, o fotógrafo decide de onde virá a sua luz. Resta apenas afinar tudo durante o ensaio final. Assim, quando o diretor entregar *o set* para a luz, esta já estará praticamente feita. É claro que também é possível pré-enquadrar com um *storyboard* e, assim, antes de ir para *o set,* resolver onde será interessante colocar o ataque. Também é verdade que quando se tem um conceito guia, não é necessário esperar o quadro ficar pronto para começar a iluminar; metade da luz já estará feita dentro da cabeça do fotógrafo, sendo preciso apenas pendurá-la. A luz, é claro. Quanto à cabeça, é conveniente mantê-la sempre no lugar.

Como fazer a luz — o método quadro/DNI

> Primeiro, enquadra-se, depois resolve-se em que direção a luz vai atacar (ataque, compensação ou contraluz). Escolhe-se então qual será a sua natureza (dura ou difusa, direta ou rebatida, quente ou fria, filtrada ou não). Coloca-se a luz nessa direção, com essa natureza, e regula-se a sua intensidade (key, sub ou superexposta). Filma-se. Começa-se tudo de novo.

A razão que me levou a usar a sigla DNI para denominar este método vem do fato de que dividi a iluminação em três etapas: primeiro, deve-se resolver em que direção ela será colocada; depois, qual a sua natureza, e, finalmente, que força terá. Sendo assim, seria necessário memorizar a ordem dessas três etapas para não ficar, a cada momento, tendo que raciocinar para saber o que vem primeiro. Eu mesmo, ao longo deste livro, várias vezes inverti os dados natureza/intensidade e coloquei a intensidade antes da natureza, o que não faz o menor sentido. Para não ficar o eventual adepto deste método tendo que pensar se escolhe a natureza da luz antes de direcioná-la ou se mede a luz antes mesmo de escolher a sua natureza (o que por si só já seria uma grande besteira), pensei que bastaria ele se lembrar de uma sigla — DNI — para que tudo viesse naturalmente. Direção, natureza e intensidade. É nessa ordem que se direciona, escolhe e regula a luz. Usando-se esse método ou não, queira-se isso ou não, saiba-se disso ou não — pouco importa que a pessoa tenha consciência de que as coisas funcionam assim ou que seja completamente ignorante sobre o assunto —, é assim. Ponto.

Então, para iluminar, faça assim:

1. Primeiro, veja os movimentos que o ator fará pelo cenário.
2. *Depois,* posicione a câmera e enquadre. Lembre-se sempre de se perguntar: Onde está aquela vaca? [7]

---

[7] Se você começou a ler este livro por aqui e não sabe quem é aquela vaca, a explicação está na página 388.

3. Agora, DNI. Três vezes. Primeiro, escolha a direção do ataque principal, sua natureza, e regule a sua intensidade. O mesmo para a compensação e para a contraluz.
4. Afixe o diafragma na câmera e rode o plano, já.
5. Comece tudo de novo.

Quanto ao *como fazer* concretamente, quer dizer, as atitudes práticas a ser tomadas, elas são as seguintes. Pare. Olhe a cena (é o "quadro" do "Quadro/DNI") e resolva, primeiro, de onde ficará melhor atacar a cena. Assim você resolve a direção do ataque, o "D" do DNI. Quanto à direção do ataque, ela será sempre entre 45°e 90° em relação à reta ator—câmera, sempre. Luz de um lado só, sempre. E com algum contraste entre o ataque e a compensação. Sempre. A razão do ataque ser entre 45° e 90° é que, se a luz passar para cá, funcionará como uma compensação; se passar para lá, como contraluz. Agora decida de onde a luz parecerá mais realista. Em geral, é assim: de dia, será na horizontal; de noite, na vertical, sempre, ou melhor, quase sempre, visto que no caso de atores e atrizes estrelares a direção será sempre entre 45°e 90° em relação à câmera, chova ou faça sol, de dia ou de noite, sempre... luz nos olhos, luz nos olhos, vinda do ataque ou da compensação, ou mesmo da contraluz, rebatida... luz nos olhos... sempre; e, ao mesmo tempo, preste atenção. De onde a luz não fará sombra de câmera? Onde não aparecerá em quadro? Onde não passará na frente da grua? Enfim, de onde dará certo? Depois de equacionar tudo isso, comprometa todos os seus esforços para implementar esse ataque.

Depois de resolver qual será a direção do ataque, é chegada a hora de decidir qual será a sua natureza. O problema de resolver a natureza da luz é crucial. Dessa escolha dependerá o realismo da cena. É fácil entender isso, pois embora o filme não veja as cenas com os mesmos olhos que a gente vê, essa diferença não é suficiente para mudar a natureza da luz com que devemos iluminar a cena. Se, por exemplo, quisermos que a cena pareça iluminada pelo sol, devemos usar uma fonte que seja dessa mesma natureza, ou seja, uma luz dura,

que cause sombras. Assim, conseguiremos fazer o que o sol faz, sombras duras, bem desenhadas. Se a escolha que fizermos nesse estágio for errada — nesse exemplo, se tentássemos iluminar um ext./dia com sol com luz difusa —, nunca chegaremos ao resultado procurado. Em suma, antes de colocar a luz, pense na natureza dela, qual o efeito que tal fonte causa e qual efeito você está procurando. Se você escolher uma luz dura para fazer o efeito de uma difusa ou vice-versa, nunca chegará a lugar nenhum. Se, por outro lado, você escolher uma luz quente para fazê-la passar por fria, você só estará entrando por um caminho em que terá que trabalhar muito mais (ou melhor, filtrar muito mais). O mesmo tipo de escolha terá de ser feito para o uso de luzes diretas ou rebatidas (aquelas são mais fortes do que estas). Enfim, a escolha da natureza da fonte implicará em mais ou menos realismo e, ao mesmo tempo, mais ou menos trabalho. Como eu disse no início do parágrafo, é uma escolha crucial.

Foi-se, então, o problema do "N", aquele da natureza da luz em relação à verossimilhança e à eficácia. Mas existe uma outra implicação quando se escolhe a natureza da luz, desta vez em relação à beleza. Parece que sempre será necessário fazer uns *arreglos* entre a realidade e a beleza. Por causa disso, será sempre necessário resolver de que natureza será *a melhor luz* para a atriz. Será dura? Será difusa? É sempre difusa. É isso mesmo, é sempre, e sempre será, difusa. Uma grande difusão, com direção e penetração nas diurnas — são os HMIs e brutos pelas janelas (falsas ou reais) —, e uma difusão mais controlável e de curto alcance nas noturnas — são as lanternas chinesas e os pequenos chimeras, que não vão se esparramar pelo cenário inteiro, fazendo da noite um dia; entretanto, em qualquer caso, o ataque bonito e delicado será sempre com luz difusa, sempre.

Feito isso, só falta resolver qual a força do ataque. É o "I" do DNI. É a intensidade do ataque principal, é o *key light, é* o diafragma que medimos perto do ator. É esse diafragma que vamos afixar na câmera. Mas a questão aqui não é só de medição. Se fosse só isso, bastaria fotometrar corretamente a luz perto do lugar em que se en-

contra o ator e afixar esse diafragma na câmera. Não. A intensidade não deve ser resolvida pelo acaso, mas, como tudo em fotografia, deve ser escolhida antes de se fotografar. O diafragma — logo, a intensidade da luz — vai determinar, entre outras coisas, o que veremos em foco ou não (é a profundidade de campo). Por isso resolvemos *antes* de filmar qual o diafragma que queremos usar, e regulamos a intensidade do ataque até chegar ao nível que queremos. Essa regulagem da intensidade do ataque — ou seja, o ato de fazê-lo mais ou menos forte — é conseguida através de meios físicos, elétricos e eletrônicos. Por "físico" entenda-se aqui a ação física mais simples do mundo, que consiste em afastar ou aproximar o refletor, além de colocar "coisas" na sua frente: telas de arame, filtros neutros, etc. (difusores não, pois os difusores servem para modificar a natureza da luz e não a sua intensidade). Pode-se também usar, para aumentar ou diminuir a força da luz, meios óticos e mecânicos: o *flood* e o *spot* dos refletores. Além disso, ainda é possível bloquear a quantidade de luz que chega ao filme sem fechar o diafragma. Faz-se isso com os filtros ND, os óculos escuros da fotografia. Esses filtros diminuem a quantidade de luz sem interferir na cor. Os meios elétricos e eletrônicos são, é claro, as resistências, *os dimmers,* e também servem para regular a intensidade da luz. Nesse caso, há que se levar em conta as mudanças de temperatura de cor (mais resistência, mais quente a cor; mais energia, mais fria). Qualquer uma dessas maneiras é válida para chegar ao diafragma que queremos.

Mas não é só para determinar a profundidade de campo que se escolhe um diafragma *antes* de começar a iluminar. Faz-se isso porque não há outra maneira de iluminar. Como a iluminação de uma cena envolve movimentos de pessoas e de câmera, é necessário determinar um nível de luz único, para poder usar apenas *um* diafragma em todos esses ambientes. Imagine a confusão visual que seria se, em cada lugar diferente que você entrasse, tivesse que mudar o diafragma. Haveria, então, uns efeitos de *fade* a cada ambiente visitado. Para resolver o problema, iluminamos tudo com uma quantidade de luz não

necessariamente igual — pois haverá penumbras e altas-luzes pelo caminho dos atores —, mas que dê bons resultados. Um exemplo extremo: lá vai um ator correndo pelo meio da floresta. Sombras e sol. Ora ele está ao sol, ora à sombra. Esse exemplo, que é o que de pior se pode apresentar a um fotógrafo, acontece, e acontece sempre, e o fotógrafo sempre terá que resolver como fazer. Luz ou sombra? A luz do sol ou a luz da sombra? O problema de filmar num lugar onde a diferença entre a parte que está iluminada e a parte que está na sombra é muito grande é o problema crucial da medição da luz. Se fosse uma foto *still,* não haveria problema; o fotógrafo afixaria um dos dois diafragmas, aquele que seria bom para a sombra, por exemplo, e só apertaria o dedo quando o ator estivesse passando pela sombra. Mas em cinema não é assim. Na maioria das vezes, não se pode mudar o diafragma durante a filmagem e é preciso regular as diferentes intensidades de ataque(s), compensação(ões), contraluz(es) para que a cena seja coerente como um todo. No caso da floresta, com sóis e sombras alternando-se, como não podemos mudar a luz do sol, o diafragma tem que ser aquele que é bom para o sol. Aí temos que iluminar as áreas de sombra para o ator não desaparecer no breu a cada dois passos que der. É bom lembrar que, como este exemplo da floresta é o pesadelo dos fotógrafos, muitas vezes preferimos deixar a luz do sol estourar e fotometramos na sombra, ou fazemos uma média. Enfim, de novo, como sempre, em qualquer lugar do mundo, em qualquer mundo, é sempre a mesma coisa: se funciona lá fora, há de funcionar aqui dentro. O sol, ou seja, Deus, determinou o *key light* lá fora. Aqui dentro, somos nós que resolvemos o que queremos ver, e, por isso mesmo, o *key light* será aquele que nós determinarmos.

A intensidade, pois, envolve medição e equilíbrio. Medição da luz individual dos refletores e equilíbrio entre as medições dos diferentes refletores.

Embora nada disso seja fácil, é simples. Resolvido o primeiro DNI do primeiro ataque, o resto virá sozinho. O resto são os outros ataques necessários para dar continuidade à cena (se ela tiver movi-

mentos de câmera, de grua, etc.) e também os DNIs das compensações (se serão *high key, /ou, key...).* Depois é só resolver os DNIs do contraluz (se for usar algum). Simples, não? Tudo bem. É trabalhoso, é delicado, mas não deixa de ser simples.

De qualquer maneira, seja pensando em termos de DNIs ou não, a iluminação sempre passará pelo eterno ataque/compensação/ contraluz. Todo mundo sabe disso. Todo mundo sabe, e quase nunca usa. Experimente passar por um *set* iluminado e procurar o ataque principal daquela cena. Nunca há um, há vários. As coisas vão se complicando de tal maneira que, no fim, o fotógrafo se encontra com múltiplos ataques, diversas compensações e infinitas contraluzes. Para fazer uma mesma cena. Por quê? Porque o que todo mundo sabe acaba nunca sendo usado.

A confusão vem do fato de que cada assunto deve ter o seu ataque; o ataque que é bom para um personagem nunca o será para o cenário. Devemos tentar fazer, sempre, com que o diretor afaste seus atores do cenário. Peça isso para você poder iluminar cada coisa com a sua melhor luz. Suavidade com os atores e dureza com os cenários. Estes são feitos de linhas retas e duras, aqueles são cheios de curvas. Quanto mais distante estiver o ator da parede, mais fácil será iluminar. Ele e a parede. Se o ambiente for pequeno e tiver que parecer pequeno, truque, ou seja, afaste o ator da parede e aproxime tudo de novo filmando a cena com uma teleobjetiva. Teleobjetiva não é, necessariamente, uma 300 ou 600, embora lentes assim longas sejam milagrosas. Qualquer coisa acima de 50 mm já fará com que o rosto da atriz fique mais plano e bonito. [8] Se for necessário mostrar que você está enfiado num pequeno barraco de favela, não se filma a cena colocando a câmera a dois dedos da cara da atriz; se você filmar a dois dedos da cara da atriz, terá que filmar tudo com uma grande-angular,

---

[8] Todas essas observações que estou fazendo sobre a distância focal das lentes são válidas para as câmeras de 35 mm, com uma janela de formato 1.66:1. Se a filmagem fosse feita em 70 mm, o quadro equivalente àquele de uma teleobjetiva para o formato 1.66:1 seria uma focal muito mais longa; ao mesmo tempo, se fosse em Beta ou Super-8, seria muito mais curta. Esse reino das equivalências de

o que fará com que ela fique com uma cara comprida feito uma fuinha; e, pior ainda, ao usar a grande-angular, você fará com que a salinha de rangar do barraco pareça um salão de jantar da Rui Barbosa, e isso não vai ser bom para ninguém; nem para a atriz nem para você.

Em estúdio, então, as coisas são ainda mais fáceis. Tão mais fáceis quanto for fácil mexer as paredes. Salas, quartos de dormir e banheiros não precisam ser os cubículos que são na realidade. Basta serem o que vai aparecer na tela. Muitas vezes um cenário pode ser constituído por uma mesa em primeiro plano e uma parede lá no fundo do estúdio, tudo filmado com teleobjetiva. Aí sim com as longas focais, ou seja, qualquer coisa acima da 85 mm. Fica muito melhor, mais bonito e mesmo mais realista do que filmar dentro de uma "casinha de verdade", com paredes fixas. Essas "casinhas de verdade", montadas dentro de estúdio e que ficam muito parecidas com as casas que conhecemos, são tão difíceis de enquadrar e iluminar quanto aquelas casas de verdade, de onde fugimos para filmar em estúdio. É nas casas de verdade e nos cenários malconstruídos que a luz se denuncia como falsa, pois não há um bom lugar para colocá-la. A luz é mais eficaz, ou seja, dá mais a impressão de não ter sido feita por um fotógrafo, parece mais realista, quando podemos mexer em tudo, paredes, colunas e tetos, inclusive. É mais fácil e mais rápido iluminar uma cena podendo mudar tudo de lugar do que se adaptar ao que já existe. O que vale é o que vai aparecer dentro do quadro. O resto é o

---

quadros e lentes é outro onde grassa a maior confusão. A verdade é que aqui também não há mistério. Imagine que a janela da câmera de 70 mm é grande e que a de uma câmera Super-8 é só um pedacinho daquela mesma janela. Como se você cortasse, com uma tesoura, um quadradinho da página de uma revista de formato grande para guardar só a imagem da sua atriz preferida (ou ator, gato, cachorro, pão, balão, avião, tanto faz). *Oticamente,* a lente que foi usada para fazer as duas fotos foi a mesma (digamos, uma 50 mm). Só que de uma você aproveitou só um pedacinho e da outra, tudo. Por isso, *a perspectiva ótica* (achatamentos e profundidade de campo) de uma lente 50 mm é a mesma, seja a filmagem feita em 70 mm, 35 mm, 16 mm, Super-8 ou Pathé-Baby. O que muda é o tamanho do quadradinho que você vai aproveitar do assunto real. Por outro lado, diz-se que *o quadro* de uma lente 25 mm, numa câmera 16 mm, corresponde ao quadro de uma lente 50 mm em uma câmera 35 mm, ou uma lente 100 mm em uma câmera Scope. Qualquer formato é um pedaço do mundo, uns maiores, outros menores. Uma escolha. Só isso.

resto e vai ficar de fora, do quadro e do filme. A câmera deve ser móvel; os móveis, móveis; também as paredes, os tetos, as janelas, as geladeiras, as pias e os armários devem ser móveis. Tudo móvel. E já que é tudo móvel, a luz também pode ser móvel. Quando a câmera começar a se mexer numa direção indesejável e o ataque começar a ficar frontal demais, não custa nada colocá-lo sobre um outro *travelling* e mantê-lo em um bom ângulo em relação ao assunto; naqueles velhos 45°/90°. Assim, a câmera roda em volta do ator, e a luz também. Ninguém notará que a luz está se mexendo; só nós, os fotógrafos, que, na realidade, notaríamos muito mais se a luz não tivesse se mexido e tivesse ficado chapada.

Quando digo que só se ilumina depois de enquadrar, sinto que posso passar a idéia de que a câmera e a luz devem ser fixas. Fico com receio de que se entenda que, para uma posição de câmera, só exista uma posição para o refletor de ataque, e que fique todo mundo paralisado com medo dos movimentos de câmera e dos deslocamentos dos atores. É aqui que eu voltaria com a metáfora da alta-costura: mesmo com um vestido feito sob medida, não se espera que a modelo fique ali parada, feito uma estátua. Ela tem que se mover à vontade pela passare-la. E estar sempre linda. Enquanto metáfora, chega. O fato é que a luz tem que funcionar em movimento. Um ataque será bom em alguns momentos, ao passo que, em outros, nossa atriz se deslocará entre duas luzes, entre dois ataques. Em pontos diferentes, estará em silhueta, na penumbra ou em plena luz, ou do jeito que bem entender o fotógrafo. Mas quando for para a atriz ficar parada, favorável à câmera e em seu momento dramático, aí utilizamos conscientemente o ataque, a contra-luz e a compensação mais interessantes. Não ao acaso. Não por sorte do fotógrafo, quando dá certo; ou azar da atriz, quando dá errado.

Quanto ao *pre-light, ou* seja, "ir na frente fazendo a luz", isso não existe. Ou sabemos o que vai ser filmado — qual o quadro, em que direção vai apontar a câmera e mais ou menos que lente vai ser usada —, ou não iluminamos nada. Só é possível "ir na frente iluminando" depois de o diretor — junto com o fotógrafo, o chefe eletricista e

alguém da produção — determinar *como* e *onde*. *Aí* sim é possível fazer um *pre-light;* caso contrário, fazemos como em televisão, iluminando tudo, em todas as direções; depois apagamos o que não servir para nada. Um trabalho vão para um resultado pífio.

Tome a iniciativa e enquadre

Metade da boa fotografia está no quadro. Um quadro malfeito compromete a fotografia. O fotógrafo que for capaz de influenciar a enquadramento sem prejudicar a cena melhoro a fotografia.

Fotógrafo que não luta pelo seu quadro está condenado a ser ruim. Existem várias escolas de direção de fotografia. Algumas, como a inglesa, deixam a definição do quadro para o diretor e o operador de câmera. O diretor de fotografia só cuida da luz. Os americanos fazem uma média. Se o diretor tomar a iniciativa, o quadro é dele; se abrir mão, é do fotógrafo. É o hábito de uma indústria capaz de fazer bons filmes mesmo com diretores iniciantes. Se o diretor for inexperiente em cinema, ele dirigirá apenas os atores, e o fotógrafo transformará aquilo tudo em filme. É um pouco como Sacha Guitry, antigo homem de teatro francês que, quando fazia seus filmes, marcava os atores e, depois de tudo pronto, virava para o fotógrafo e pedia *"Voilà monsieur, faites votre travail"*. O diretor de fotografia, nesse caso, é um agente da produção. Mesmo que o diretor não entenda nada de lentes e de câmera, o diretor de fotografia vai assegurar, para o produtor, que dali sairá um filme. Já os franceses da *nouvelle vague* deixavam tudo na mão do diretor. Eram os filmes de autor, e o autor era o diretor. O diretor escolhia as lentes, os movimentos de câmera e o enquadramento. Os fotógrafos que vieram trabalhar na Vera Cruz eram ingleses; então, em São Paulo, trabalhava-se à inglesa. No Rio, onde o Cinema Novo era influenciado pela *nouvelle vague,* faziam filmes de autor. Aqui também a vontade do diretor era soberana. A aula inaugural de Nélson Pereira dos Santos na UFF começava com a

seguinte pergunta: "Qual a primeira ordem que o diretor dá ao chegar ao *set?*". Depois de ouvir as primeiras respostas, ele ensinava: "Câmera aqui, lente tal, *travelling* daqui pra lá, o.k., rodando. Vocês sabem para que serve esse plano? Para nada, só para mostrar quem manda aqui". O outro ensinamento que Nélson dava aos alunos da UFF é universal: "Qual é a primeira coisa que se faz quando se chega a um *set* de filmagem?". Resposta: "Procura-se uma cadeira para sentar. Tudo demora muito". Com o tempo descobri que essa história também era influência da França. Quando tentei contá-la num *set* francês, o ator, um velho gordo e antipático chamado Victor Lanoux, esperou até que eu chegasse ao fecho para me interromper com desdém: "*Une chaaaaise*".

Mudam as maneiras de trabalhar, mudam as tendências, mas fotógrafo que não participa do quadro não vai longe, e para colocar o refletor de ataque no melhor lugar é preciso negociar com a direção.

Assim que a equipe chega ao *set,* começa uma luta pelas melhores posições. É como nos filmes de *cowboy* americano ou nos combates aéreos da Primeira Guerra. Essas cenas de duelo a bala começam sempre com os duelistas olhando para o sol e correndo para tomar a melhor posição: sol nos olhos do adversário. Quem fica com o sol pelas costas já tem metade da briga ganha. Na fotografia continua sendo a mesma coisa: sol na cara dos atores e nas costas da câmera (ou a 90°, 45° ou 180°). Enfim, onde for bom para a fotografia.

Quando começa o dia de filmagem, o diretor determina os deslocamentos e as ações dos atores. O fotógrafo então vai manobrando a cena para se colocar em boa posição em relação ao sol. Conforme o diretor vai estabelecendo os lugares onde a cena vai se desenvolver, o fotógrafo vai pensando em alternativas que favoreçam a fotografia. Checa também as nuvens. Ele deve saber onde elas estarão quando o plano for rodado, dali a meia hora. Se o tempo for ficar nublado, ele apressa a direção. Quando é inevitável rodar com o tempo encoberto, o fotógrafo prevê a iluminação que vai usar e começa a iluminar *antes* de o tempo fechar. Se estiver encoberto e for abrir, ele começa a em-

bromar para esperar o sol sair. Se, ao contrário, o tempo estiver firme e for continuar assim, mas os outros setores estiverem atrasados, lembra-se da segunda lei de Nélson e procura um lugar para sentar. Tudo vai demorar muito.

O fotógrafo prevê a posição de câmera e da luz antes de o diretor acabar de ensaiar. É nesse momento que ele se dá conta de quais deslocamentos os atores farão e onde ele, fotógrafo, irá colocar a luz. Numa filmagem de estúdio, a coisa não muda. Vai o diretor ensaiando a cena por um lado e o fotógrafo ocupando, com refletores e bandeiras, os espaços que não vão ser utilizados pelos atores. O diretor vai ocupando seus espaços; o fotógrafo, os seus. E ainda há mais gente lutando por suas posições. O engenheiro de som já vai estar lutando com as suas sombras de microfone e outras cabeças vão estar tentando resolver seus problemas. O importante é que elas não batam umas nas outras. As cabeças.

O diretor, quando marca os deslocamentos dos atores, não está pensando na luz. Não é função dele se preocupar com a luz. O fotógrafo está ali para isso. O diretor só se preocupa com a marcação dos atores e da câmera e espera que o fotógrafo faça a melhor luz possível para a situação dramática que criou. Na realidade, o diretor se preocupa com a luz apenas num segundo nível. Ele marca os atores, e se o fotógrafo não disser nada e começar a iluminar, ele também não vai dizer mais nada nem se preocupar mais com esse problema. Vai considerar que está tudo indo bem. Sua única preocupação vai ser saber quando a luz estará pronta. Em geral, quando os diretores acabam de marcar os atores, eles querem filmar. É natural, pois seu trabalho já terminou. O da boa fotografia está apenas começando. Se o fotógrafo acompanhou a marcação que o diretor fez para os deslocamentos dos atores na cena e já pensou, durante essa marcação, onde irão suas luzes, aí haverá possibilidade de mudanças. Mas que tipo de mudanças e que tipo de acordo com a direção se pode fazer?

É possível fazer mudanças nos deslocamentos dos atores que ajudem a fotografia e não atrapalhem a direção. O diretor também quer

a melhor luz para seu filme. A melhor luz para uma determinada cena pode ser feita com ou sem acordo com a direção. Se não houver mudanças e acordos, se o diretor não mudar as marcações dos atores em função da luz e insistir em manter deslocamentos e posições que não são boas para a fotografia, há de haver muito mais tempo para se fazer uma boa luz. Ou dinheiro. Para se ter a melhor luz para um certo quadro é preciso ter um dos dois. Ou um diretor que manobre seus atores para a luz ou tempo. Para conseguir essa imagem perfeita, sem o diretor fazer compromissos, vai ser necessária uma preparação mui-to grande e meios para fazer o que for necessário. Também se pode dizer que, havendo dinheiro, é possível prever melhor e não ter que fazer *arreglos* entre luz e direção. Como em todos os lugares, tempo e dinheiro são a mesma coisa. Ou acordos ou dinheiro. Sem acordo com a direção não existe boa luz para um determinado quadro. Se o diretor não deixar um espaço de cenário livre para a luz, ela vai ter que ficar pendurada. Seja isso bom ou não para a fotografia, e isso leva muito mais tempo.

Desconfie do diretor que disser "Vai lá iluminando". Eles não sabem o que dizem. Sobretudo, desconfie do diretor que não vai à locação com o fotógrafo. Ou é por preguiça ou por medo de ter que tomar decisões antes daquela hora inevitável e incontornável que é a hora de começar a filmar. Esse pânico de encarar a hora da verdade da filmagem não é privilégio da direção, e qualquer fotógrafo sabe que ele acomete a todos. Bons e maus diretores. Bons e maus fotógrafos. Quantas vezes, antes de chegar ao *set,* eu me peguei pensando que gostaria que começasse a chover, que o carro batesse, que eu quebrasse a perna, ou, melhor ainda, que o diretor quebrasse a dele. Que morresse. Uma morte súbita. Qualquer coisa que adiasse, ou melhor, cancelasse, definitiva-mente, essa filmagem. Que nos livrasse do sofrimento de ter que resolver onde, quando e quanto. Mas, não. Sempre vamos e sempre filmamos. Faz parte do equipamento do bom fotógrafo ter um bom estômago. E vale a pena, pois, no fim de tudo, quando batem na tela aquelas imagens fabulosas, a gente tem certeza de que ninguém é capaz de fazer

imagens tão boas. Nós, depois do filme pronto, somos o máximo, até o próximo primeiro dia de filmagem.

Dos acordos com a direção

Diretor que fica pelo *set* com o visor virando de um lado para outro, esperando baixar a musa, não dá muito certo para dirigir um filme. Para a fotografia, então, ele é a catástrofe. Mas há que haver acordo. Um deles é o fotógrafo ser rápido o suficiente para fazer a melhor luz possível entre a primeira marcação dos atores e a filmagem definitiva do plano. Para ser rápido, o fotógrafo tem que ter duas coisas. A primeira é ter uma idéia precisa da luz que vai fazer; depois, é preciso ter uma equipe de eletricistas que seja capaz de fazer essa luz rapidamente. Um bom exemplo disso é uma luz de interior/dia. Digamos que o fotógrafo já saiba que vai usar uma grande difusão como ataque e umas projeções de luz, como se viessem de janelas, nas paredes do cenário. Enquanto o diretor ensaia, o fotógrafo já vê em quais paredes do cenário vai fazer o seu efeito de luz. Isso ele intui vendo o ensaio dos atores e a posição do diretor. Se prestar atenção ao local de onde o diretor assiste ao ensaio, o fotógrafo saberá onde o diretor vai colocar a câmera. Não é preciso interromper o ensaio para perguntar isso. É possível ir iluminando enquanto o diretor ensaia. Os refletores que irão projetar os efeitos das janelas já podem ser instalados, fora do cenário, pelas janelas, enquanto o ensaio continua. Vão reclamar do barulho, mas assim é a vida. Ao mesmo tempo, se o ensaio está indo numa direção não favorável à fotografia, já é possível saber onde intervir para melhorar. É o caso das luzes que irão dentro do cenário. No chão. Em áreas que, normalmente, estariam reservadas para os atores. Isso porque num interior/dia é aconselhável que o ataque venha de uma direção horizontal. É assim que a luz se comporta quando vem das janelas. Para colocar uma fonte de luz de maneira que ela possa atacar o ator

na horizontal, é necessário que ela esteja no chão; quer dizer, numa área normalmente usada pelos atores. É aqui que começam as negociações com a direção. Se o diretor faz um plano que gira 360^0 pelo cenário e não sobra nenhum lugar para colocar uma luz de origem horizontal, ela terá de vir do teto. Se o diretor entende isso e entende que para um interior/dia uma luz vinda do teto ficaria teatral, há que haver acordo. Esse acordo será do tipo que pede uma nova mar-cação dos atores. Em vez de fazer a cena em um plano único de 360°, que a faça em dois planos. Feita essa mudança, é a vez de o fotógrafo mostrar que valeu a pena decupar em função da luz. Quer dizer, executar sua luz sob medida, bem rápido. Essa nova marcação dos atores tem que ser iluminada tão rápido quanto a primeira opção da direção. Não é tão difícil. É mais fácil iluminar dois planos que cobrem metade de um cenário do que um que fica girando 360° pelo estúdio inteiro. Nesse caso da luz para um int./dia, basta ter grandes fontes de luz difusa de fácil deslocamento e eletricistas que não levem horas para colocar essas fontes no lugar. Mas andar rápido e ser eficaz é normal em qualquer equipe.

Quanto tempo leva

O que é ser rápido e o que é ser lento? Quanto tempo leva para iluminar uma cena? É bom que se diga, aqui, qual a ordem de grandeza do tempo que se leva para filmar um plano. Uma das perguntas mais recorrentes que um fotógrafo ouve é quanto tempo vai levar para iluminar. Uma hora. Diga sempre uma hora. Um *close?* Uma hora. Uma grua com carrinho? Uma hora. Existem duas razões para dizer uma hora. A primeira é didática. Assim todo mundo se acostuma e pára de perguntar. Dizer que em quinze minutos se ilumina uma cena seria induzir as pessoas ao erro. A si próprio, inclusive. Pedir duas horas para iluminar cada cena é o caminho mais curto para ser despedido. Uma hora é razoável. A segunda razão para dizer uma hora é matemática.

Um filme de longa metragem tem, para ser sério, segundo Roberto Farias, 1000 planos *(2000,* com *250* planos de efeitos especiais, corrigiria um produtor americano; enfim, descontando os planos de efeitos especiais, que não contam, digamos, entre 1000 e *2000).* Vejamos. Quatro meses de filmagem para fazer um filme médio. São cem dias. Descontando os feriados e as folgas. Dez horas de trabalho por dia. Sem contar almoços ou deslocamentos. Isso vai dar... 1000 planos... 100 dias... 10 horas por dia... Dividindo, dividindo... um plano a cada hora. Um plano quer dizer uma posição de câmera e a sua luz. Esta é a ordem de grandeza de referência: cada vez que se mudar a câmera de posição, pode se contar uma hora até rodar o próximo plano. Mas não se deve contar como nova posição de câmera fazer um *close* depois de ter feito um plano médio. Uma nova posição de câmera significa mudar tudo. Quando é necessário recomeçar do zero. Luz e câmera. Daria mesmo para computar até quanto tempo deve ser alocado para cada departamento. Para a direção, vinte minutos. Para ensaiar e marcar os deslocamentos de câmera e atores. Mais vinte minutos para a fotografia iluminar e colocar trilhos e gruas. Mais vinte minutos para afinar tudo e rodar. Alguns planos, com posições de câmera mais elaboradas, são mais lentos. Gruas, *travellings e closes* da atriz principal levam mais tempo. Outras posições de câmera mais simples são mais rápidas. Em algumas podemos usar a mesma luz da cena anterior. Em outras teremos de começar do zero. Uma hora por plano. Uma hora por posição de câmera. É normal e é referencial. Mais rápido só em filmes mais baratos. Nestes são feitos até trinta planos por dia, mas se rouba muito nesses casos. Com uma mesma luz filmam uma série de planos. Trucam muito e colocam os atores, para fazer os *closes,* numa mesma luz, tomando o cuida-do de deslocar o quadro um pouquinho mais para cá ou para lá, para que o cenário que está ao fundo não seja reconhecido. Nas noturnas, então, roubam demais. Como o fundo é escuro e pode ser disfarçado facilmente, nem mudam a câmera de lugar. Vai tudo com o mesmo fundo, tomando-se apenas o cuidado de não errar na direção dos olha-res. Assim é possível fazer um longa-metragem em quatro semanas.

Nesse caso, obrigatoriamente, haverá mais acordos entre a fotografia e a direção. No outro extremo estão os filmes mais lentos e ricos. Nestes o diretor faz o que lhe der na cabeça, pois é tão bom e/ou famoso que encontrou produtores que lhe bancam a criação. Os quatro meses viram seis. Nesses casos, não é mais necessário haver acordo da direção com a fotografia, e o fotógrafo faz o que tiver sido criado junto com o diretor e o diretor de arte, na preparação. Todo mundo, é claro, é pago para fazer essa preparação. Todo mundo trabalha sob contrato e recebe nos meses que precedem um filme desses. É uma pena, mas são muito poucos esses filmes. Já que é para saber como fazer, voltemos ao normal.

O que não é deles é nosso

Depois de ensaiados os movimentos dos atores, ficam estabelecidos dois territórios no *set* de filmagem. Um é a área dos atores. Tudo que não é deles é nosso, é da luz. Não há mais improviso ou mudanças. O diretor e os atores tiveram a iniciativa, ocuparam o que achavam necessário para fazer a cena. Puderam resolver quem vai aonde e quando. Puderam resolver onde os textos serão dados e de que tamanho serão os planos. É o que se verá na tela. Tiveram o tempo e a boa vontade de todos. Agora é a nossa vez. Tudo que não está em quadro poderá ser ocupado pela luz. Não há conflito nem guerra, há um acordo. Os atores têm prioridade, eles são mais importantes; entretanto, depois que se estabeleceu por onde vão se deslocar, a luz ocupará todo o resto. Ocupará tudo que for necessário para os atores ficarem bem. Se é necessário que uma difusão fique a um palmo do rosto do ator, no lugar onde estaria a atriz, e se essa difusão está fora de quadro, ele, ator, há de entender que vale a pena contracenar com aquele pedaço de plástico branco que está a um palmo do seu olho e fingir que está falando com a mulher dos seus sonhos. Assim também ocorrerá com as gruas e os carrinhos. Poderão ter seus trilhos no caminho do ator, e é normal que

eles, os atores, desloquem-se sobre um chão que não é, exatamente, o que parece ser para o público. É normal um ator atuar tendo em volta um outro mundo que não aquele que se verá na tela. A tela é dele. O que não está em quadro é usado para que a tela dele seja bonita. Fora do quadro estarão luzes, bandeiras, câmeras e coisas de mentira, casas e gente de mentira. É necessário manter isso em mente, porque temos a tendência de ver o cenário, quando está pronto, como uma casinha de verdade. Como o cenário parece um ambiente de moradia, com mesas, cadeiras, tapetes, copos e garrafas, temos a tendência de agir nesse ambiente como se ele fosse a casa de alguém. Mas não é. É só um cenário. Quando se filma numa casa de verdade, emprestada, respeita-se, um pouco, a morada que foi cedida por gentileza. Não se pregam pregos nas paredes, não se fura o teto para pendurar refletores, nem se pisa no jardim para puxar cabos. Mas num cenário não é a mesma coisa. Aqui tudo é efêmero. Foi construído para o filme e pode ser destruído para proveito do filme. Um cenário não é a casa de ninguém, é o lugar de fazer as imagens de uma pessoa que não existe, vivendo uma vida de mentira. Quando acabar o filme, a casa dessa pessoa de ficção será um monte de madeira num canto do estúdio. Então, durante a filmagem, vale tudo para fingir que isso é alguma coisa de verdade. Entram os atores na sala de jantar, mas também entra a luz e a câmera. Não é necessário que a luz fique comportadamente pendurada a urna respeitosa distância da nossa estrela. A luz será um monte de tralha na sala de jantar. Logo ali, fora do quadro, estará a luz que é ideal para um interior/dia, ou o isopor rebatido do interior/noite. Tudo se atravanca em volta da câmera e do ator. Ele está livre para fazer o que ensaiou. Mas, em volta, é a selva. O som vai fazer o mesmo. Vai lutar por cada centímetro que puder para aproximar o microfone do ator. Vai esconder microfones no cenário e no próprio corpo do ator. Por isso não há improvisação *depois* do ensaio. Depois do ensaio, estamos trabalhando para filmar o que foi ensaiado. Se o ator não andar por onde foi combinado quando fez o ensaio, ele estará se sabotando. Se o ator não fizer o que fez no ensaio, a luz não estará onde ele está. O foco não o achará, e o som

será inaudível. Ensaia-se, improvisa-se e cria-se antes. Durante a filmagem, executa-se o que foi criado.

É assim que é possível fazer uma luz sob medida para cada plano. É assim que se faz a melhor luz para cada plano. Cada plano existe em função de aonde vai o ator e de onde a câmera vê essa ação. Então, para iluminar, procede-se assim: ensaia-se com a câmera e ilumina-se o que se viu por ela.

Não há nenhum interesse em iluminar coisas que não estarão em quadro. Por isso, não existe iluminação independente da direção. Só iluminamos depois de enquadrar; e só enquadramos depois de decidido o que farão os atores. E isso de marcar atores é com a direção. Para não atrasar a filmagem, deixando tudo parado até que o diretor se decida sobre os atores e seus deslocamentos, lembre-se de que tudo isso deveria ter sido feito antes. O diretor não vai para *o set* inventar o que fazer com os atores. Isso foi feito antes, no *staryboard* ou numa decupagem por escrito. Em suma, só é possível fazer uma luz antes de enquadrar, se esse quadro já foi discutido antes. Sem saber em que direção filmar, não se pode iluminar. Se o diretor quer deixar para resolver na hora de filmar, a luz será feita depois disso. Então, seja ela feita corretamente, depois de uma preparação, ou às pressas, improvisadamente, a luz virá sempre depois do enquadramento. Um quadro, sua luz.

Coloque-se na reta

Para executar esse tipo de iluminação, que em outro lugar chamei de alta-costura, o melhor a fazer é colocar-se na posição do ator. Dali se vê muito melhor onde se deve colocar a luz para atingi-lo. É a eterna história da luz se propagando em linha reta. Se você estiver no meio dessa reta onde se encontra o ator, entenderá mais facilmente de onde a luz deve sair e aonde ela deve chegar. É aí que deverá colocar os seus refletores. Estando no meio da reta você verá a altura ideal de um refletor para iluminar os olhos do ator e verá que essa altura é a

mesma que ilumina seus próprios olhos enquanto você estiver ali, onde o ator estará. Você verá então, onde poderá esconder um refletor, para que a câmera não o veja. Sentirá em que ponto o refletor deixa de atingir o ator e se faz necessário colocar outro. É a hora de colocar outro ataque, ou outra compensação, ou outro contraluz, ou qualquer outra coisa que lhe der na cabeça. Tudo isso se vê melhor da posição do ator. Ao repetir os movimentos do ator, o diretor de foto-grafia vai escolhendo seus pontos de ataque, os pontos que ficarão na penumbra e também onde fará as suas silhuetas.

Além de se colocar no lugar do ator, que é onde a luz deverá bater, existe um outro lugar que é preciso visitar. Aquele em que a luz *não deve* bater. Colocando-se também nos pontos onde quer fazer os cortes de luz, o diretor de fotografia será capaz de dizer, exatamente, onde colocar uma bandeira para cortar a luz, uma difusão para adocicá-la ou para apagá-la e evitar os reflexos. Trata-se de uma variante do exercício de se colocar na posição do ator. Quando se quer cortar, por exemplo, um reflexo que atinge a lente da câmera, é muito mais prático colocar-se exatamente na frente da lente e ver de onde vem a luz que causa o reflexo do que tentar adivinhar. Adivinhar é cansativo e vão. Coloque-se na reta. Você verá logo que a luz vem de... lá. Da mesma maneira, quando quiser fazer uma sombra, basta se posicionar no lugar onde a luz *não deve* bater e cobrir o refletor com uma bandeira. Tafarel, Gilmar ou Barbosa sabem disso melhor do que ninguém. Se você não quer que a luz entre naquele cantinho, marque a bandeira. Desculpe, marque a barreira, olhando a fonte. Desculpe, olhando o artilheiro que vai bater a falta e cobrindo-o até não poder mais vê-lo. Qualquer goleiro, na hora da falta, sabe como colocar uma barreira. E a mesma coisa acontece com a gente, com as nossas bandeiras.

Esses dois pontos, o ator e sua sombra, foram o alvo da luz; agora é preciso ver também a luz desde a sua origem. A seta e o alvo. Agora é a vez da seta. Depois de se deslocar pelo trajeto do ator (na realidade, pelo trajeto que *o stand-in* fez, pois não é necessariamente o ator que marca seus deslocamentos), coloque-se no lugar do refletor. É daí

que sairá a luz que atacará o ator. Colocando-se no lugar do ataque, antes de posicionar propriamente o refletor de ataque, você "verá" o que ainda não está lá. Verá onde as sombras causadas por esse futuro refletor serão projetadas, ou qual objeto estará no caminho da sua luz, entre o ataque e o ator.

São ações complementares feitas quando se ilumina: primeiro, o fotógrafo se coloca numa ponta da reta da luz, que é o ator; e depois do outro lado da reta, que é onde vai colocar o refletor. Todas essas atitudes práticas são decorrentes do fato de que a luz se propaga em linha reta, e a melhor maneira de avaliar essa reta é colocar-se nas suas duas extremidades. Uma reta se determina por esses dois pontos. Um ponto é a fonte de luz. O outro é o assunto iluminado por essa luz. Seja ele um ator, uma parede, um espelho ou uma lente, será sempre do ponto de aterrissagem da luz que se verá melhor a fonte. Inversamente, se quisermos ver onde a luz vai tocar, é melhor tomarmos a posição em que o refletor vai estar. É daí que o refletor "verá" o ator. O pior lugar para avaliar o efeito de uma luz, para sentir a sua direção e ver as sombras que causa, é de longe, de fora, do meio. De longe da cena. De fora da luz. Do meio do caminho. Daí, nada é claro, nem a mais forte luz nem seus efeitos.

Como medir a luz

O fotômetro de luz incidente nos serve como um cão serve a um cego. *O spotmeter é* a mesma coisa, fosse esse cão um poeta. O cão não nos deixa ser atropelados e nos leva, mais ou menos, por um caminho. Seguro. O poeta nos fala do belo dia que faz lá fora. Cabe a nós saber interpretá-lo. Cão ou poeta, nenhum dos dois valeria nada se comparado aos nossos belos olhos. Mas a fotografia ainda não é vídeo. Por enquanto, enquanto a imagem for química, *a câmara escura* será sempre a eterna e delicada alma da fotografia. Ali dentro vale tudo, arte e ciência, terror e êxtase. Os métodos que existem

para expor um filme fotográfico são o que são, métodos, para nos guiar na noite escura.

Existem tantos métodos para medir a luz quanto existem fotógrafos. O do Ricardo Aronovich, que usa fotômetros tipo *spot,* pode ser conhecido no seu livro *Exponer una historia* (Buenos Aires: Editorial Celtia) e está discutido no capítulo que se segue, "El libro de Ricardo". O método do Ansel Adams, muito próximo ao do Aronovich, está no *Artificial-Light Photography* (Boston: New York Graphic Society) e já foi tão divulgado e discutido que posso fugir dele aqui. De qualquer jeito, esse método, baseado no sistema de zonas, é muito difícil de ser adaptado para a fotografia de cinema porque ajusta a revelação do negativo ao contraste do assunto fotografado. Isso é viável em fotografia *still,* mas praticamente impossível na fotografia em cores do cinema, onde existem milhares de imagens diferentes e uma única revelação "padrão". Nestor Almendros, cujo método está descrito no *Días de una cdmara,* usa fotômetros de luz refletida não *spot,* e está sucintamente explicado no capítulo "Como medir a luz (hoje em dia)", logo a seguir. O do Ghislain Cloquet, que é o método baseado no teste de *key light,* usa fotômetros de luz incidente e já foi descrito no capítulo com esse nome em algum lugar aí atrás. Enfim, todos os métodos "valem a pena, se a alma não for pequena", e se não nos falharem, é claro.

El libro de Ricardo

> Pela mesma razão que não se ilumina o que não está em quadro, também pouco importa a quantidade de luz que chega até o assunto. Importa é a quantidade de luz que chega até o filme.

Julio Cortázar tem um livro chamado *Libro de Manuel. É* a história de um casal de guerrilheiros urbanos de esquerda (anos 70, é claro) que decide fazer um álbum de recortes para o filho recém-nascido. Dessa maneira, recortariam todas as notícias de jornal que achassem importantes e colariam no tal livro de Manuel. Assim, o pequeno

Manuel poderia, quando crescesse, entender a época em que nasceu. Poderia também conhecer o mundo em que viveram seus pais, que não acreditavam que sobreviveriam tempo suficiente para contar a história. Além de ser profético em vários aspectos (extermínio dos guerrilheiros de esquerda e da própria idéia de esquerda revolucionária), o livro pode nos ajudar a entender uma outra história — a história do *libro* de Ricardo.

O livro de Ricardo Aronovich — *Exponer una historia — é um Libro de Manuel* ao contrário. Em vez de falar de uma série de fatos antigos que são preservados em forma de livro para não virarem mitos, *o libro* de Ricardo traz uma série de mitos antigos elucidados.

Todos esses mitos e essas histórias fizeram parte da formação dos diretores de fotografia brasileiros de hoje em dia. Durante anos, os fotógrafos que não conheceram Ricardo Aronovich pessoalmente ouviram contar essas histórias, que, contadas por gente que "ouviu contar que", nunca contavam direito o que tinha acontecido. Assim, divulgavam os fatos de maneira mitificada. Por outro lado, para não passar por ignorantes, outros que mal entenderam o que viram fantasiaram as histórias. Por isso, esses mitos, como todos os outros mitos, são resultado da falta de fidelidade aos fatos e de uma certa preguiça intelectual. Como hoje em dia Aronovich vive e trabalha fora do Brasil, nossa falta de acesso aos fatos só pode ser contornada por uma certa falta de preguiça intelectual. Ou, para não complicar mais uma coisa que já não está ficando muito clara, digamos que, em vez de ouvirem as histórias sobre o Ricardo Aronovich, leiam o livro do Ricardo Aronovich. Talvez não seja um livro para iniciantes. Talvez, por ser sucinto e seco, funcione mais como uma *master class* do que como um livro para a iniciação à fotografia de cinema. Talvez, por cunhar termos ("áreas lúmicas") que não existem em português, facilite a mitificação, e, sobretudo, talvez por dar muita ênfase à medição da luz, não pareça dar igual importância aos seus outros componentes. Mas nada disso justifica os mitos criados em torno deles. Livro e autor. Primeiro, o mito mais difundido.

Ouvíamos que "fora do rigor não há salvação". A falta de rigor era uma espécie de Bicho-Papão que aterrorizava os "fotografinhos" na hora de dormir. Por outro lado, o excesso de rigor assustava os produtores na hora de filmar. Essas histórias são aquelas em que vemos Aronovich verificando as temperaturas de cor das *foto- floods* , uma por uma, e que-brando, qual cossaco de filme americano quebra seus copos de vodca vazios, aquelas que estavam "velhas". Só o fato de usar *foto foods* já parece para a gente, hoje em dia, uma coisa do outro mundo. Já a necessidade de rigor, não; continua a mesma. A dele e a nossa.

O segundo mito era aquele que rezava que "só o uso do *spotmeter* garante o bom sono do fotógrafo". Quer dizer, além do Bicho-Papão, tinha também a Cuca para aterrorizar o sono das criancinhas.

E, finalmente, "tínhamos medo de chegar em casa e encontrar o Ricardón". Era o mito de que "só existe uma única exposição correta". Por isso, deveríamos comprimir os contrastes por um lado e expandir as latitudes pelo outro, até conseguir enfiar o mundo inteiro dentro do filme.

Ao lermos o livro, damo-nos conta de que não é bem assim. Na realidade, a tese central do livro do Ricardo sintetiza esses três mitos, ou seja: "Só o uso do *spotmeter* permite o rigor necessário para se chegar à exposição correta". Não há o que contestar nisso. É verdade que "pouco importa a quantidade de luz que chega até o assunto, o que importa é a quantidade de luz que chega até o filme", e só o *spotmeter* é capaz de medir a luz que chega até o filme. Só o fotômetro *spotmeter* mede a luz refletida pelos objetos. O que se pode contestar é a ênfase que Aronovich dá a essa tese no livro. As idéias em que a tese se baseia se diluem tanto no dia-a-dia dos fotógrafos quanto no próprio livro. Fotógrafos não ficam medindo e remedindo a luz refletida por cada objeto que está em cena. Medem áreas específicas para saber qual a quantidade de luz que está sendo refletida. Controlam, por exemplo, a relação de contraste no rosto da atriz; medem uma parede lá atrás dela, regulam uma janela que não deve estourar, e filmam. Quanto à diluição da tese dentro do próprio livro, pode-se constatar

isso nestas outras frases, que também fazem parte do livro e que são baseadas em outras idéias.

Quanto ao uso do *spotmeter* garantir o bom sono dos fotógrafos, libertando-os do terror do "*¿ Qué veremos mañ*ᵃ*na?" ou "¿Habrá algo en el negativo?",* Aronovich lembra que sempre será preciso "ter coragem para decidir onde colocar a exposição" e que "este sistema não fará com que todos sejam diretores de fotografia geniais". Também é bom lembrar que a exposição correta nunca foi um problema para os diretores de fotografia de televisão, mas nem por isso garantiu o em-prego de ninguém.

Quanto a existir *"una única manera de exponer y solo una",* isso"não quer dizer que [depois] de marcada, no fotômetro, uma latitude de 1:64 (seis *stops),* estejamos obrigados a colocar tudo dentro dessa latitude de exposição". Ou seja, sempre haverá nuvens brancas e gatos pretos. Substituir as nuvens brancas por nuvens de tempestade e gatos pretos por gatos cinza, para enfiar tudo dentro da latitude de pose do filme, não me parece uma maneira muito prática de fotografar; nem isso nunca foi proposto por Aronovich.

Quanto ao fato de "só interessar ao fotógrafo a luz refletida nos objetos e não a sua fonte", podemos ler na página 57 que "uma fonte [de luz] colocada a [uma certa] distância permite que os objetos que estão iluminados por ela fiquem em um tom 4". Essa frase, que extraí-da assim do contexto parece de um esoterismo total, quer apenas dizer que com essa luz, a essa distância, os objetos ficarão mais ou menos escuros. Se você prestar bem atenção, isso contradiz a proposta inicial de onisciência do *spotmeter* contra "o fotômetro de luz incidente [que] não diria nada da luz que o assunto reflete para a câmera". Enfim, é razoável admitir que os diferentes fotômetros servem para o que foram fabricados. O de luz incidente serve para uma primeira regulagem da luz (incidente). O de luz refletida, o *spotmeter,* serve para fazer a sintonia fina.

Calma! Não estou querendo achar contradições no livro de ninguém nem destruir nenhuma tese. Só quero lembrar que os *slogans* e

os livros também têm serventias diferentes. Os primeiros servem para atiçar a curiosidade das pessoas e levá-las a interessar-se por um assunto, ao passo que os últimos, ao contrário, quando lidos e analisados por inteiro, são mais complexos e flexíveis. Tanto o livro do Ricardo quanto este aqui. O mais estranho ao lermos os livros de outros fotógrafos, porém, é nos darmos conta de que a gente não tem a menor idéia de como os outros trabalham. Fotógrafos trabalham sozinhos. Depois de um período de aprendizagem, inventam suas próprias soluções para os problemas concretos e nunca mais saberão, direito, como os outros fazem o que fazem. Quando lêem o livro de outro fotógrafo, ficam perplexos: "Quer dizer que é assim que ele faz. Mas isso não dá certo! Eu já tentei". Aí se lembram do mais importante: as imagens que já viram dele. Aquelas fotografias que ele fez nos filmes que fez. Aí, o livro, os conceitos, as teses e as teorias desaparecem e dão lugar à única coisa que realmente conta na direção de fotografia, as imagens na tela. No lugar de "palavras, palavras, palavras", imagens. Por isso não vou me alongar mais na crítica do *libro* de Ricardo. Leiam o livro e vejam os filmes. Dele.

No final, o maior crédito que se pode dar ao livro de Aronovich é exatamente o de desmistificar o segredo da "exposição correta". Vou tentar explicar aqui, sucintamente, muito sucintamente, a técnica da fotometragem por "medida de brilho" que, segundo Aronovich, "liberta o fotógrafo da espada de Dâmocles" [9] da "exposição correta". Para não complicar ainda mais as coisas, vou apenas explicar o caso da "exposição correta" de um exterior/dia, sem nenhuma iluminação artificial. A cena é a seguinte: árvores, céu, chão de barro e um

---

[9] Essa frase foi dita pelo próprio Ricardo Aronovich, na entrevista que deu a Lauro Escorei nas páginas da ABC/Internet. Já esse senhor, o Dâmocles, é conhecido, historicamente, por ter se excedido na bajulação ao seu rei (Dionísio, o Velho, tirano de Siracusa, no século IV a.C.). Por causa disso, foi condenado a ficar sentado no seu trono (dele, Dionísio), bem debaixo de uma espada, pendurada no teto por um fio de barbante. Dionísio fez isso, segundo a lenda, para mostrar a Dâmocles o quão delicada era a vida de um rei. Essa história é contada por Cícero no *Tusculanae disputationes,* 5.61, e é usada aqui, por Aronovich, para mostrar que o uso do *spotmeter* pode livrar os fotógrafos dessa situação incômoda.

Napoleão vestido de preto, montado no seu cavalo branco. Medindo esta cena com um *spotmeter,* teremos, por exemplo, o seguinte: capa preta do Napoleão, diafragma f.1.4; árvores, f.2.8; cara do Napoleão, f.5.6; céu, f.11; cavalo branco do Napoleão, f.32. Qual seria a "exposição correta"? Ora, está na cara... do Napoleão. Coloca-se, na câmera, o diafragma f.5.6, que foi o que deu na cara dele (devia ser um Napoleão meio "moreno", senão teria dado uns f.8), e não se discute mais o assunto. Roda-se, sabendo que o cavalo branco vai ficar mais branco do que um pedaço de giz e que a capa preta vai ficar mais preta do que a asa da graúna. O resto vai estar "corretamente exposto", dentro da "latitude de pose" do filme. Não há nem dúvidas nem espada de Dâmocles nenhuma. O que está escrito no fotômetro é o que vai aparecer na tela. E isso é isso.

Além dessas maneiras tradicionais de medir a luz e seus contrastes, existe, devido ao uso do *video-assist,* uma nova maneira de se saber...

Como medir a luz (hoje em dia)

Menos no olho, mais na vídeo.

Depois de regulado o primeiro ataque e afixado o diafragma na câmera, esqueça o fotômetro. Coloque as outras fontes de luz e olhe. No olho e no *video-assist.* Se está bom no olho, diminua o contraste. Se está bom no *video-assist,* aumente. Se não está bom nem no olho nem no *video-assist,* faça tudo de novo. Como está não vai ficar bom no filme também.

Essa maneira de avaliar a luz é possível porque o contraste que o filme registra é maior do que aquele que o olho vê; ao mesmo tempo, é menor do que o que o vídeo mostra. Quer dizer, o olho vê melhor nas áreas que estão na sombra do que o filme é capaz; então, o que está bom no olho vai ficar muito escuro no filme. Ao mesmo tempo, o

vídeo vê pior nas sombras do que o filme; então, se o contraste parece que está bom no *vídeo-assist,* vai ficar muito claro no filme. Dessa maneira, a imagem final que aparecerá no filme estará aí, entre os dois, entre a do olho e a do vídeo. Agora, se você ainda não tinha resolvido com que diafragma ia rodar, faça como Almendros. Meça com o fotômetro a luz principal e rode.

O que é a luz principal? É a exposição que você dará ao seu filme, ou seja, o diafragma que você colocará na lente na hora de rodar. Em geral, a exposição correta está no rosto da atriz. Mas pode estar em qualquer outro lugar. Você resolve; é a sua luz. Se você acha que a atriz principal deverá ficar na sombra (subexposta) e que a exposição correta deve estar naquela parede lá de trás, coragem! Meça a luz na parede e rode. E, pelo amor de Deus, pare de medir. Afixe o diafragma na câmera e rode. Já chega.

Também é para ver entre o olho e o *video-assist* que serve o visor de contraste, aquela pequena "frigideira" que os fotógrafos levam pendurada no pescoço. Serve para isso, para ver como o filme "vê". É verdade que o visor de contraste acabou virando uma espécie de crachá para mostrar "quem é que manda aqui", mas isso acontece porque seu uso se difundiu tanto que ele acabou por se tornar uma espécie de marca registrada do diretor de fotografia. Na prática, o visor de contraste serve para mostrar precisamente ao fotógrafo quanto o filme *não vê* nas sombras. Ao olhar através do visor de contraste, no momento mesmo em que se olha uma cena pela primeira vez, antes de o olho ter tempo para se adaptar a essa nova condição de luz, torna-se possível ver como o filme vê, ou melhor, verá, a cena. Um exemplo. Um gato preto escondido debaixo de um carro. A olho nu, você vê muito bem o gato, os pneus do carro e o chão. Mas ao ver essa imagem rapidamente pelo visor de contraste, você não verá mais nada. Gato preto, pneu e chão virarão uma única e imprecisa mancha preta. É isso que vai aparecer no filme. Se você quiser ver o gato, é melhor tacar alguma luz nele. O visor de contraste, se for aquele que é indicado para o filme que você está usando, vai ver exatamente assim,

entre o que você vê a olho nu e o que o olho está vendo no *video-assist*. O visor de contraste já existia antes de *o video-assist* existir e já servia para a mesma coisa, ver como o filme vê, e continua servindo para a mesma coisa. Alguns bons, ótimos fotógrafos antigos, como John Surtees, não usavam fotômetro e iluminavam olhando pelo visor de contraste. Deixavam o fotômetro na mão do chefe eletricista (tudo bem, do *gaffer),* que então media a luz.

É um pouco assim, como se usasse um visor de contraste, que o Nestor Almendros ilumina. Talvez por já estar muito acostumado a ver como o filme vê, faz isso *sem* usar o visor de contraste, ou, pelo menos, diz que faz assim (dizia, o homem já morreu). Depois de iluminar "a olho", ele mede a luz, com um fotômetro de luz refletida, no lugar que acha que deve estar *o key light,* usando como referência a palma da própria mão. É prático e é confiável; afinal, a mão dele está sempre à mão e por isso mesmo é uma referência prática e constante, embora isso torne o seu método pessoal e intransferível.

A maior preocupação dos fotógrafos, hoje em dia, é o *vide-oassist*. Ele nem é tão fiel que sirva para julgar a fotografia nem é tão ruim que não dê para o diretor ver se a imagem vai ficar boa ou não. *O video-assist é* médio. E, como tudo que é médio, é mais ou menos. Mais ou menos útil, mais ou menos pernicioso. Não é o terror que querem os fotógrafos, que gostariam de reter o poder de serem os únicos a saber (na realidade, de saber mais ou menos) o que está dentro da câmera. Nem é a libertação do diretor do poder do fotógrafo de dizer se valeu ou não. *O video-assist* não é a transformação do filme em vídeo. É o meio do caminho. Então, cabe a nós usá-lo como aliado quando interessar e como inimigo quando não. Por enquanto interessa para duas coisas. Uma, insofismável, é o quadro. A segunda, para medir a luz. Essa segunda aplicação é delicada, instável, mas mesmo assim útil.

Quanto ao quadro, não é necessário explicar nada. O que aparece no *video-assist é* o que vai aparecer na tela. Nem mais nem menos. Quanto à capacidade do *video-assist* de ajudar a fotografia, é o que diz

o *slogan* daí de cima: "Se está bom no olho, diminua o contraste. Se está bom no vídeo, aumente. Se não está bom nem no olho nem no vídeo, faça tudo de novo". Enfim, o *video-assist* ajuda a avaliar o contraste e as cores. Os fotógrafos costumam dizer que o *video-assist* trai. Que ele não é fiel a nada, e que a fotografia, no final, será completamente diferente do que o que se viu no vídeo. Mas a experiência mostra que se o que se viu no video-assist *é* parecido com o que se viu a olho nu, o resultado em filme estará entre os dois. Será tão bom ou tão ruim quanto se esperava. Isso quanto à cor e ao contraste. Quanto à exposição, todos têm razão. Não tem nada uma coisa a ver com a outra, pois *o* video-assist não serve para julgar a exposição e verificar se o diafragma da câmera está certo ou não. Para isso vale o escrito... no fotômetro.

Depois de feita a luz, é chegada a hora de rodar. Para fazer isso, é preciso saber...

Como operar a câmera

Em ficção, não olhe os atores nos olhos nem preste atenção às suas palavras. Olhe só as suas formas e os bordos do quadro. Em documentário, faça o contrário: esqueço os bordos do quadro e só preste atenção em quem está falando. Ficção e documentário são dois mundos completamente diferentes. Suas câmeras também devem ser assim.

Os centros de interesse num filme de ficção e num documentário são opostos. Na ficção, a realidade não deve se intrometer. No documentário, só a realidade interessa. Da mesma maneira devem ser os enquadramentos para os dois filmes. Na ficção, o câmera só deve se preocupar em manter a realidade fora do quadro. No documentário, captá-la.

Quando você estiver operando a câmera num filme de ficção, não olhe os atores como se fossem pessoas de verdade, nem preste atenção

ao que eles estão dizendo. O texto não tem a menor importância para o operador de câmera, nem a emoção, nem a entonação dos atores, nem nada disso que interessa ao diretor. O diretor do filme está lá para cuidar dessas coisas; concentre-se nas formas, olhe as formas e as sombras, os movimentos e os ritmos, e olhe os bordos do quadro. Preste toda a atenção do mundo à composição do quadro, se os atores estão bem enquadrados, se a câmera está fluindo, e não deixe entrar no quadro nada que seja alheio à ficção, como microfones, continuísta no espelho ou defeitos do cenário. No mundo da ficção só deve entrar o que faz parte dela. O resto deve ficar lá fora, fora do quadro.

Já num documentário, olhe só as pessoas. Esqueça o quadro, a composição e a arte. Concentre-se nas pessoas e preste toda a atenção do mundo ao que elas estão dizendo; você está lá para isso: ver, ouvir e reagir ao que estiver acontecendo de verdade. Que se dane se entrar o microfone no quadro ou mesmo o engenheiro de som inteiro. Pouco importa se o diretor estiver em campo ou se a Kombi de câmera aparecer de repente no bordo do quadro. Nada disso tem a menor importância. A única coisa importante é o assunto e o que ele está falando.

Nos dois casos, concentre-se em ver *pela câmera e* se abstraia de tudo que não está em quadro. Abstraia-se no sentido de manter em mente que só conta o que está dentro do quadro, o que está fora deve ficar de fora porque não interessa. A não ser que seja algo que deveria estar dentro e está fora. Nesse caso, vá buscá-lo. O que ficar fora do quadro na hora da filmagem ficará fora do filme na hora da projeção. Lembre-se de dar tempo para o público ver o que você está vendo. Ligue a câmera e conte até cinco, pelo menos, antes de cortar. O que você não conseguir ver ninguém nunca mais verá. Se você não se der tempo de ver nada e ficar mexendo a câmera de um lado para outro, mudando de quadro o tempo todo, você não terá visto nada e ninguém também nunca mais verá nada. É assim que se faz a câmera.

O que é um quadro malfeito? Muitos falarão de composição, pontos áureos e outras coisas do gênero. Para quem não faz câmera todo dia, é difícil compreender essas coisas. A prática, a observação

de boas fotos e de bons filmes e o estudo dos grandes pintores vai desvendar esse mistério. De tanto enquadrar e estudar, ver e olhar, um belo dia você *sabe o* que é um bom quadro. Você *sente* se o quadro está equilibrado ou não. Existem regras básicas que, depois de conhecidas, podem ser quebradas. Não vou me alongar sobre elas, mas, só para não obrigá-lo a procurar nos manuais de fotografia, vou citar as mais correntes.

Dê *ar* e *teto* ao ator. Ele precisa respirar e não perder a cabeça. Dar teto é não encostar o tampo da cabeça do ator na linha superior do quadro. Dar ar é dar um pouco mais de espaço na frente do que atrás, mais espaço para o rosto do que para a nuca. É normal. Quem olha, olha alguma coisa; precisa, então, de espaço para ver. Já para trás não se vê nada mesmo, então nada faltará. Isso é evidente, todo mundo sabe, e todo mundo erra. Por quê? Porque em cinema os atores se mexem o tempo todo no quadro e o *cameraman* iniciante tende a ficar tenso e se distrair. Fica tenso, pois sabe que precisa prestar atenção às coisas que não podem entrar em quadro. Microfones não podem entrar em quadro; os trilhos do carrinho são traiçoeiros e podem não entrar num *take* e entrar no próximo; esse tipo de coisa. As imagens em espelho, então, são ainda mais traiçoeiras; tanto que, segundo o folclore de cinema, "se há um espelho em quadro, a continuísta esta-rá no espelho". O câmera tem que estar atento a tudo isso e a pedaços de estrutura de sustentação do cenário que sempre se parecem tanto com o próprio cenário que só se verá a diferença na projeção. E aí, é incrível, aquilo que ninguém viu todo mundo verá. Essas coisas que não fazem parte do mundo da ficção têm que ficar fora do quadro. Isso já seria o suficiente para deixar o câmera tenso. E ele fica. Estando já tenso com essa responsabilidade básica, que consiste em manter a realidade fora da ficção, o *cameraman* começa a suar frio e perde a tranqüilidade para fazer a parte não-concreta, a arte, ou seja, enquadrar bem. Claro, porque manter microfones e refletores fora do quadro não significa enquadrar, significa não perder o emprego. Manter o ator bem enquadrado, com ar e teto enquanto ele se desloca, e ao

mesmo tempo não deixar entrar em quadro um monte de coisas é o mínimo para a profissão. Há dicas para isso. A primeira, de caráter geral, é: acostume-se a olhar duas coisas ao mesmo tempo, com um único olho, aquele olho que está no visor. Na prática isso quer dizer o seguinte. Olhe a posição geral do ator no quadro (ar e teto) e corra sempre o olho que está no visor pelas áreas em que o ator não está: bordos e limites do quadro. Concentre-se no quadro, esqueça o drama. Não preste atenção à interpretação do ator. Se ele está chorando ou rindo não é problema seu. O diretor está ali para isso mesmo. O trabalho do câmera consiste, portanto, em dar ar e teto ao ator e garantir que nada indesejável entre em quadro. É como dar um pulo. Durante o salto, você está no ar, mas continua avaliando onde, como e quando vai cair. É essa a grandeza da velocidade que o olho deverá ter, ir de uma coisa para outra avaliando e enquadrando. Ora se estará acompanhando o ator, ora se estará em "vôo", olhando os bordos do quadro, mas sentindo sempre onde e como está o ator na imagem.

Essa segunda visão que exerce o olho que está no visor não é o que se costuma chamar de visão periférica. Visão periférica é a capa-cidade de olhar uma coisa e pressentir outra que está quase fora do campo visual. Por exemplo, quando estamos dirigindo um automóvel e olhando para a frente. Se uma criança começa a correr atrás de uma bola ainda na calçada, a visão periférica capta essa ação e nos permite reagir a algo que está se passando quase fora do nosso campo de visão. Já essa segunda visão dentro do quadro não é a mesma coisa, pois, dentro do quadro, o olho tem que ficar percorrendo duas áreas diferentes alternadamente. Ora olha o ator, ora olha os bordos do quadro. É uma questão de disciplina, de atenção e de saber que é preciso manter a atenção variando constantemente. Essa segunda vi-são não nos permite reagir a uma coisa que *já* entrou dentro do quadro. Depois que entrou em quadro, é tarde demais. Um microfone, depois de ter entrado em quadro, não pode mais ser retirado. Não adianta tentar reenquadrar rapidamente e fazê-lo sair, pois o movimento brusco estragaria o quadro e, conseqüentemente, o plano. Essa

segunda visão dentro do quadro vem do fato de o câmera estar consciente de que está lá para cuidar do quadro e não da dramaturgia. Para facilitar o trabalho do *cameraman,* as câmeras têm uma área de segurança em volta do quadro que permite ver um pouco mais do que realmente aparecerá na tela. Em geral é uma área um pouco pequena, um pouco sombria, que ajuda pouco. É preciso um pouco mais.

Para saber realmente o que está perigando ou não entrar em quadro, o câmera tem que ter ainda uma terceira visão. Não é nem aquela do chacra dos budistas nem o terceiro olho de que fala o poema do filho do Jorge Amado, João Jorge Amado ("Camões, poeta caolho/grande poeta português/via mais com um olho/do que nós com todos os três". A nossa professora de literatura, intimidada por ter que criticar o filho do grande escritor, saiu-se com esta resposta imprudente: "O poema é interessante, a rima está certa, mas a anatomia está errada". Balbúrdia!!! Gargalhadas!!! Bagunça geral na sala!!!). A terceira visão com que o operador de câmera tem que contar é a do olho que *não* está no visor. Aquele olho que, em geral, está fechado, mas que precisa de vez em quando se abrir e olhar. Rápida e atentamente. Essa, sim, é uma visão periférica. É esse olho que está fora do visor que serve para ver o que não está em quadro e avaliar distâncias. Durante *o take, os* olhos do fotógrafo se multiplicam. Um olha o quadro e seus bordos. O outro, o que está fora do visor, olha tudo que se passa fora do quadro. A cada chance que aparece, o fotógrafo deve abrir o olho que não está mirando o quadro e usá-lo para se localizar no mundo real. Ao olhar fora da câmera, o fotógrafo é capaz de ver todos os problemas que se anunciam, e reagir a eles *antes* que estraguem a imagem. Verá o microfone que está perigoso e localizará também onde está o próximo ator que ele tem que enquadrar. Com essa visão periférica, é possível se orientar no espaço exterior à câmera. Ao olhar para fora, o fotógrafo pode ver, quando está com a câmera na mão, os degraus da escada que vai subir, ou onde foi parar a bola num lance rápido de futebol. Sem tirar o olho do visor nem parar de filmar.

Dois olhos; um pregado no quadro e o outro, na realidade. Isso na ficção, é claro, porque, no documentário, os dois olhos estão pregados na realidade. Um pregado na realidade que está dentro do quadro, o outro procurando na realidade que está lá fora assunto para botar lá dentro. Essa dupla visão, seja ela em ficção ou em documentário, é estranhíssima. Um olho está olhando através de um sistema ótico muito complexo, que é o do visor da câmera. O outro está vendo tudo sem nada na frente. Dessa maneira, eles não vêem a mesma coisa. O olho do visor verá tudo através de lentes, prismas e espelhos, que podem, ou não, corresponder à visão humana. Sim, porque se a câmera estiver, por exemplo, com uma teleobjetiva, essa lente aproximará tudo e esse olho verá como se estivesse olhando através de um binóculo. Enquanto isso, o outro olho verá tudo pequeno e distante. Com a prática, o fotógrafo se acostumará a usar um olho de cada vez e verá que não é muito difícil se abstrair de um olhar enquanto estiver usando o outro. Por incrível que pareça, é até possível ver as duas imagens na sua frente e prestar atenção em cada uma de uma vez.

Da cruz direto para a caldeirinha

Outra dica importante é "Faça as coisas com decisão". Se você vai fazer um movimento de um ator para outro, uma *pan* que passa de um *close* para outro, não vá aos pouquinhos, vá como se você soubesse onde vai parar. Decidido. Como alguém que sabe de onde partiu e aonde quer chegar. Quanto mais difícil for o movimento, mais decisão é preciso mostrar. Você nunca acertará em cheio no ponto de chegada, mas, se sua câmera não for tímida, se comunicar decisão no movimento, sua chegada já estará metade certa. Depois se ajeita. Sim, pois depois que você começou o movimento o importante é que a câmera vá direto até onde ela deve chegar; o resto é fácil. Ao chegar, a desaceleração vai permitir que você corrija qualquer erro discretamente e acabe pousando exatamente onde deveria. Isso independe da velocidade do movi-

mento. Se o movimento for lento, a correção final será facílima. Se o movimento for rápido, a correção final terá, de novo, de ser firme, decidida. É sempre um pequeno roubo. Chega-se, aproximadamente, aonde se deveria, ajustando-se o quadro antes de parar completamente. E aí, quando você parar, pare definitivamente, firme como uma rocha. Chegar decidido, corrigir com firmeza e parar de vez dá a impressão de que o movimento da câmera foi todo firme, uniforme e decidido.

Um movimento de câmera rápido é de fácil partida e de dificílima chegada. Para fazer um movimento desse tipo e acertar no ponto de chegada existem cuidados a ser tomados. Um é dentro do quadro. O outro, fora. Dentro, devemos esquecer o quadro em si e nos concentrar só no ponto de chegada e em seu equivalente dentro do quadro. É a cruz. As câmeras profissionais têm uma cruz bem no centro do quadro. Ao se ensaiar, prestamos atenção onde a cruz está pousada no cenário; depois só é preciso se preocupar em colocá-la lá de novo. Decididamente.

Outra preocupação do câmera *antes* de filmar o plano deve ser saber até onde seu corpo vai. A maior parte dos movimentos de câmera exige do operador um pouco de contorcionismo. Muitas vezes, a câmera começa olhando numa direção e acaba virada na direção oposta. Não é nada muito difícil se prestarmos atenção ao ensaio e ensaiarmos como se estivéssemos filmando. O que acontece, a maior parte das vezes, é o contrário; ensaiamos displicentemente e, na hora de filmar, percebemos que para fazer esse movimento é necessário mudar os pés de posição; aí, trememos. Para resolver o problema, veja seu quadro de início, veja seu quadro de fim e coloque-se numa posição que seja confortável para os dois. Se não for possível, coloque-se numa posição que seja confortável no fim. O princípio é sempre mais fácil, pois você está no começo do esforço, cheio de energia. Movimentos que iam bem e acabam tremidos são os piores. E quando podemos ter certeza se a câmera está tremendo ou não? Olhe para o bordo do quadro, olhe para a cruz. Eles sempre estarão tremendo, ou pelo menos flutuando; o problema é julgar se o público vai sentir, ou não, essa flutuação em projeção. Se a

cruz, em vez de flutuar, estiver aos saltos, tome coragem e peça para rodar outro *take;* se não, em frente. Que venha o próximo plano.

Tudo que você leu anteriormente falava sobre ar e teto, ou seja, como fazer um quadro bem-feito. Agora vamos ver como fazê-lo ficar bonito. Vamos compor.

Compor é limpar, simplificar e, sobretudo, orientar

Uma fotografia bem composta conduz o olhar para o seu centro de interesse.

Compor é limpar a imagem das coisas que não nos interessam mostrar, é simplificar o número de informações visuais que existem dentro de um quadro, é dirigir o olhar de quem vê a foto para onde queremos. Existem várias maneiras de explicar como fazer isso. A mais clássica é a que se aprende nas escolas de belas-artes, e baseia-se nas teorias usadas na arquitetura da Grécia clássica, que podem ser conhecidas nos cadernos de Leonardo da Vinci. Ao longo dos anos, foram diluídas, popularizadas, e acabaram nos manuais de fotografia. Esses manuais usam palavras esotéricas do tipo "ponto áureo" e frases ocas como esta do manual da Kodak: "O uso do ponto áureo possibilita uma agradável e equilibrada composição". Se é mesmo para simplificar, poderíamos apenas dizer que nunca se coloca o centro de interesse no meio da foto, nem o horizonte na metade do quadro.

Se fosse para tentar uma teoria, eu diria que, como temos dois olhos, colocados um ao lado do outro, vemos com mais facilidade uma informação visual colocada no sentido horizontal do que no sentido vertical. Assim, toda informação visual tende a ser apreendida mais facilmente se for colocada dentro de um retângulo deitado do que dentro de um quadrado. Fôssemos ciclópicos, o ponto áureo seria o centro do quadro, e o *cinemascope* seria um quadradão. É tão simples quanto isso.

Através da câmera

Muitos fotógrafos, se forem interrogados sobre o quadro, darão a mesma resposta: "O quadro me afasta dos acontecimentos. Me protege". É fácil entender isso. Olhe as imagens dos fotojornalistas. Veja todas as guerras e revoluções que eles presenciaram. Como conseguiram conviver com tanta fome e violência sem desistir? É fácil. Experimente olhar as coisas por uma câmera. Não é preciso ser fotojornalista para entender. Qualquer pai, ao gravar o parto do primeiro filho, vai estranhar a distância a que a câmera o colocou dos acontecimentos. Tudo se afasta. O quadro nos liberta das emoções. Talvez as preocupações técnicas sejam o primeiro fator a separar o fotógrafo da realidade, pois, mesmo enfiado no Saara, no meio da fome e da guerra, a preocupação do fotógrafo não é com aquela criança específica que está morrendo de fome. Fotógrafos sempre dirão que trabalham pela humanidade, que fazem fotografia "humanista" e que estão sempre a denunciar isto e aquilo. Sabem, porém, que é preciso fazer um enquadramento tão perfeito, uma luz tão dura, uma composição tão interessante que o editor da revista escolha as suas fotos, no meio de milhares de outras fotos de milhares de outras crianças morrendo de fome. Aí, preocupam-se com o quadro e se afastam da realidade. Alguns nunca conseguem se distanciar através do quadro. Nunca serão fotógrafos. Em vez de fotografar um ferido, prestam socorro a ele ou o matam. Serão, então, médicos sem fronteiras ou soldados sem piedade. Ou diretores.

Como dirigir atores

Imagine se eu sei alguma coisa sobre isso! Imagine se eu poderia ensinar alguma coisa sobre a qual confesso não saber nada! Mas é bom que os fotógrafos tenham uma vaga idéia do que é dirigir atores. Por duas razões. Primeiro, para respeitar mais os diretores. Segundo,

para entender melhor as dificuldades dos atores. Essas duas coisas atrapalham muito o trabalho do diretor de fotografia. Sem respeitar o trabalho dos diretores, os fotógrafos acham que prescindem deles. Sem entender o trabalho dos atores, os fotógrafos se tornam impacientes com os freqüentes esquecimentos e as dificuldades de quem está do outro lado da câmera. Como não entendo nada de direção de atores, vou contar três histórias que acho que dão uma idéia do que é a profissão. Em seguida, vou contar o que vi Carlos Manga fazendo enquanto dirigia. [10]

Primeira história: Peter Brook sobre Shakespeare. Segunda: Ellen Burstyn sobre Lee Strasberg. Terceira: Denis Hopper sobre James Dean. São histórias curtas que conto como as ouvi, [11] sem comentários.

Peter Brook sobre Shakespeare

Comentando a dificuldade dos atores americanos em dizer as falas de Shakespeare, Brook dava uma dica: "Esqueçam as falas, pensem nos subtextos".

Ellen Burstyn sobre Lee Strasberg

Ellen Burstyn conta que, diante da dificuldade de uma jovem atriz para interpretar o sofrimento de Joana d'Arc, Lee Strasberg a fez acender uma vela imaginária e aproximá-la da mão. Quanto mais a atriz aproximava a mão da vela, mais ela era capaz de *sentir o* calor da chama imaginária. Até que chegou um ponto em que a moça afastou a mão, dizendo que não agüentava mais. Strasberg lhe disse, então: "Imagine isso agora em todo o seu corpo".

Denis Hopper sobre James Dean

Hopper, conversando com James Dean, perguntou como ele conseguia ser tão natural. Dean respondeu: "Quando eu faço uma cena

---

[10] *Os Trapalhões e o Rei do Futebol* (Brasil, 1986). Direção: Carlos Manga. Produção: Renato Aragão.

[11] Peter Brook no filme *Henrique III,* de Al Pacino; Burstyn e Hopper nos respectivos *Inside the Actor's Studio,* do canal Bravo Brasil.

em que estou bebendo um copo de água eu não interpreto que estou bebendo um copo de água, eu bebo o copo de água".

Eu sobre Carlos Manga

Carlos Manga é um ótimo diretor de cinema e ao mesmo tempo um dinossauro intelectual. Vive ainda nos anos 50, quando era jovem e belo. Odeia todo mundo do Cinema Novo, que o teria destronado, e adora tudo que é americano e meio velho: *big bands* tocando trombone de vara, filme de mocinho e bandido e umas vênus platinadas cujos nomes ninguém mais se lembra. Mas, apesar disso tudo, dirige cinema muito bem. Tem um dom natural de perceber o ritmo interno das cenas e sempre sabe quanto tempo vale a pena manter uma imagem na tela. Ele dirige assim: só filma o momento que interessa. Não deixa nunca um tempo morto em suas ações e faz com que tudo se mexa e viva enquanto está sendo filmado. Na sua marcação de atores, ninguém entra em quadro, pára, dá o texto e sai. Quem entra, entra, fuma, se vira, aponta, senta, levanta, gira a cabeça, amarra o sapato, olha pela janela, isso tudo enquanto fala. E a câmera só filma esses momentos. Se parou, cortou. Parece que não é nada, não é nada, mas é exatamente essa a diferença entre um filme e um bando de bonecos falantes, entre gente de verdade projetada na tela e filmes mal dirigidos. Isso não é nenhuma novidade e é exatamente o que Humberto Mauro queria dizer com aquela história de "cinema é cachoeira": cinema se mexe; se é para ficar parado, é fotografia. É claro que dirigir não deve ser só isso, mas já que comecei a falar de coisas das quais não entendo patavina vou continuar, e só para acabar.

Quem é eu

Walter Hugo Khouri tem um filme chamado *Eu.* A propaganda do filme usava seus supostos atrativos — sexo e vida de rico — para

atrair o público. O texto da campanha publicitária colocava o título do filme e suas qualidades numa justaposição de grande efeito promocional, mas de duvidosa liberdade com as regras de concordância gramaticais. Era mais ou menos assim: *"Eu* são mulheres bonitas", *"Eu* são mansões luxuosas", *"Eu* é Tarcísio Meira e Nicole Puzzi", *"Eu* é sexo explícito". Bem, quase. Neste capítulo, faço o mesmo. Não é por *vanidad*. É uma dívida que acredito que quem escreve tem com quem lê. Por isso deixei para o fim. Se você me acompanhou até aqui merece uma explicação. Tiro os outros por mim. Quando leio, quero saber quem escreveu. Afinal, quem é eu?

Bom, Alexandre sou eu. Vou lhes contar como aconteceu.

Logo que Alexandre chegou ao Xingu, despertou a atenção de Sapaim. Sapaim é aquele mesmo pajé que salvou a vida de Augusto Ruschi, o cientista amante da natureza e dos beija-flores, que ia morrendo envenenado pelo sapo dendrobata. Ele foi salvo pela pajelança feita no Rio de Janeiro, em 1986, por Raoni e Sapaim. É verdade que Ruschi morreu logo depois, mas morreu de cirrose hepática (é, dizem que ele bebia um pouco) e não do veneno do sapo dendrobata, que era, segundo Sapaim, a causa de todos os seus males.

Na foto, vemos: eu em primeiro plano, Alexandre logo a seguir e, graciosamente, no papel de Sapaim, o Ruy Guerra, pá!

Várias vezes viajamos todos juntos na mesma voadeira. Eu, Alexandre, Sapaim e muitos outros da equipe do *Kuarup*. (Ruschi, não. Ruschi não faz parte dessa história. Aquela história era só um histórico, o que não é a mesma coisa.) Sapaim ia sentado na minha frente, e, embora me olhasse de vez em quando, não tirava os olhos do Alexandre. Certo dia pegou-o pela mão e disse:

—Alexandre muito mal. Vai morrer logo. Sapaim pode ajudar. Não pode salvar Alexandre todo, mas pode salvar espírito de Alexandre. Pode salvar metade de dentro de Alexandre, que é a melhor.

Apontou para mim e completou:

—Aquele outro ali parece muito com Alexandre, mas só por fora. Embora corpo de fora dele seja bom, espírito de dentro não vale nada. Se ele aceita, Sapaim pode fazer de vocês dois um só. Corpo de dentro de Alexandre, que é bom, vai viver no do outro, que não serve para nada.

Alexandre vacilou. Eu aceitei na hora. Deu no que deu. Feliz-mente. Felizmente para todos nós. Para mim, que descobri alguma coisa para fazer na vida; e para vocês, que puderam, assim, ler o que o Alexandre tinha a dizer.

Nogueira, 25 de setembro de 1998.

Filmes de longa metragem

1. A *queda* (Brasil, 1976). Direção: Ruy Guerra. Produção: Zoom/Ruy Guerra.
2. *Se segura, malandro* (Brasil, 1977). Direção: Hugo Carvana. Produção: Zoom/Embrafilme.
3. *O escolhido de Iemanjá* (Brasil, 1978). Direção: Jorge Duran. Produção: Jece Valadão.
4. *Gaijin, caminhos da liberdade* (Brasil, 1979). Direção: Tizuka Yamasaki. Produção: CPCI Embrafilme.
5. *Terror e êxtase* (Brasil, 1980). Direção: Antônio Calmon. Produção: Álvaro Pacheco.
6. *Cabra marcado para morrer* (Brasil, 1981). Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Mapa.
7. *A mulher* sensual (Brasil, 1981). Direção: Antônio Calmon. Produção: Álvaro Pacheco.
8. *O sonho não acabou* (Brasil, 1982). Direção: Sérgio Rezende. Produção: Morena Filmes/Embrafilme.
9. Bar *Esperança,* o *último que fecha* (Brasil, 1983). Direção: Hugo Carvana. Produção: CPC/Embrafilme.

10. *Parahyba, mulher-macho* (Brasil, 1983). Direção: Tizuka Yamasaki. Produção: CPC/Embrafilme.
11. *O cangaceiro trapalhão* (Brasil, 1983). Direção: Daniel Filho. Produção: Renato Aragão.
12. *Bete Balanço* (Brasil, 1984). Direção: Lael Rodrigues. Produção: CPC/Embrafilme.
13. *Avaeté* (Brasil, 1984). Direção: Zelito Vianna. Produção: Mapa Filmes.
14. *Patriamada* (Brasil, 1984). Direção: Tizuka Yamasaki. Produção: CPC/Embrafilme.
15. *A hora da estrela* (Brasil, 1985). Direção: Suzana Amaral. Produção: Raiz/Embrafilme.
16. *Hot Shot* (Brasil, 1985). Direção: Rick King. Produção: Roberto Ribeiro/Pelé Filmes.
17. *Urubus e papagaios* (Brasil, 1985). Direção: José Joffily. Produção: Coevos Filmes.
18. *Tanga* (Brasil, 1985). Direção: Henfil. Produção: JR (Jofre Rodrigues).
19. *Os Trapalhões e o Rei do Futebol* (Brasil, 1986). Direção: Carlos Manga. Produção: Renato Aragão.
20. *Um trem para as estrelas* (Brasil, 1986). Direção: Carlos Diegues. Produção: CDK/Embrafilme.
21. *A fábula da bela palomera* (Espanha, 1987). Direção: Ruy Guerra. Produção: TVE.
22. *Kuarup* (Brasil, 1988). Direção: Ruy Guerra. Produção: Grapho.
23. *Lua de cristal* (Brasil, 1990). Direção: Tizuka Yamasaki. Produção: Ponto Filmes.
24. *Carnaval* (Brasil, 1990). Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Skylight.
25. *Sonho de verão* (Brasil, 1990). Direção: Paulo Sérgio de Almeida. Produção: Ponto Filmes.
26. *Encontros imperfeitos* (Portugal, 1991). Direção: Jorge Marecos. Produção: SP Filmes.
27. *Kickboxer 111* (EUA, 1992). Direção: Rick King. Produção: Kingsroad.
28. *A margem sul (Zéfiro)* (Portugal, 1993). Direção: José Alvaro Morais. Produção: GER.
29. *Piège* (França, 1993). Direção: Jorge Marecos. Produção: Pathé Télévision.
30. *Sinais de fogo* (Portugal, 1994). Direção: Luís Filipe Rocha. Produção: MGN.
31. *Tieta do agreste* (Brasil, 1995). Direção: Carlos Diegues. Produção: Skylight.
32. *0 testamento* (Portugal, 1996). Direção: Francisco Manso. Produção: JLVasconcelos.
33. *Jaime* (Portugal, 1998). Direção: António-Pedro Vasconcelos. Produção: Fado Filmes.
34. *Peixe lua* (Portugal, 1999). Direção: José Álvaro Morais. Produção: Madragoa Filmes.
35. *Camarate* (Portugal, 2000). Direção: Luís Filipe Rocha. Produção: MGN.

Direção de fotografia em televisão, produção Rede Globo

1. *O primo Basílio* (1988). Direção: Daniel Filho.
2. *A, E, I, O, URCA* (1989). Direção: Dênis Carvalho.
3. *Marina* (1991). Direção: Marcos Paulo.
4. *Anos rebeldes* (1992). Direção: Dênis Carvalho.
5. *Lucíola* (1993). Direção: Roberto Talma.
6. *A vida como ela é* (1996). Direção: Daniel Filho.
7. *A justiceira* (1996). Direção: Daniel Filho.

Publicidade (1997-1999)

Produtoras: Conspiração, Yes, 02, Noir, Teccine, Magoo, 5.6, CaradeCão.

Edgar Moura

50 ANOS

LUZ

CÂMERA E AÇÃO

2ª edição

Índice geral

Para o ofício de diretor de fotografia exige-se muito conhecimento técnico. É também indispensável uma atualização contínua dos instrumentos de trabalho e o estudo ininterrupto de novas tecnologias. Ou o sujeito se dedica muito ou não encontra espaço no já reduzido mercado profissional. Não bastasse isso, um grande perigo ronda tanta aplicação: o sujeito pode ficar de tal modo absorvido com sua formação técnica que esquece para que ela serve. Como a célebre questão formulada pelo poeta Ascenso Ferreira e por ele mesmo respondida: "e tudo isso para quê? Pra nada...". Aí está, então, o nó da questão. Para que tanto estudo? Para que tanta dedicação? É essa a pergunta que fazem os profissionais atentos. E é essa uma das principais qualidades do Edgar: estar atento. No 50 anos luz, Edgar quer saber antes de mais nada para que tanta sabedoria. Quer saber a serviço de que ou de quem ela está. A seguir, depois de mostrar para que serve o conhecimento, compara toda a sabedoria fotográfica com as manifestações da luz natural, já existente milhões de anos antes da invenção de Lumière. Feito esse serviço, findas todas as comparações, Edgar guarda o fotômetro, dispensa os filtros e sobe na grua. Aí é ainda mais legal: lá de cima, ao lado de Alex, às vezes comovidos, às vezes irônicos, sempre atentos, os dois tecem considerações sobre os homens e as mulheres que vivem de fazer filmes.

José Joffily

Edgar Moura cursou o Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, Section: Image, em Bruxelas, Bélgica, de 1969 a 1972, foi professor colaborador na Universidade Federal Fluminense de 1976 a 1978 e tem publicado, além de 50 anos luz, câmera e ação, o livro Câmera na mão, pela Funarte.

Foi fotógrafo do jornal Ultima Hora, do Rio de Janeiro, em 1968, e da Agência Gamma, em Paris, de 1973 a 1986, além de cartunista, colunista e fotógrafo do semanário O Pasquim, do Rio de Janeiro, de 1973 a 1986.

Em sua área de atividade principal, o cinema, já tem 35 filmes de longa metragem em seu currículo como diretor de fotografia, além de sete trabalhos na televisão e vasta atuação em publicidade.

A Editora SENAC São Paulo apresenta *50 anos luz, câmera e ação*, de Edgar Moura, um mestre da fotografia que se revela um excelente narrador, conduzindo o leitor por caminhos que certamente seriam intrincados se o expositor fosse outro. Contando histórias bem-humoradas, introduz os temas da realização cinematográfica. Enquanto você não lê o livro, fique com este trecho do prefácio de Millôr Fernandes: "Se você gosta alguma coisa de fotografia (não *still*, mas a fotografia em movimento, de cinema), vai pedir mais. O homem entende do riscado, vai da prática à teoria e volta desta a modos de fazer (não pense em livrinhos *how-to-do*, é filosofia de trabalho) com uma elegância e uma precisão de escritor nato. E experimentado."

ISBN 85-7359-099-8